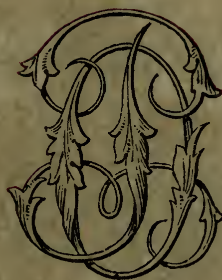
ÉMILE BAUMANN

LES GRANDES FORMES DE LA MUSIQUE

L'ŒUVRE DE CAMILLE SAINT-SAËNS



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1905

[illegible] Koole.

LES GRANDES FORMES
DE LA
MUSIQUE

L'ŒUVRE
DE
CAMILLE SAINT-SAËNS

DU MÊME AUTEUR

En préparation :

L'Immolation, roman.

ÉMILE BAUMANN

LES GRANDES FORMES DE LA MUSIQUE

L'ŒUVRE DE CAMILLE SAINT-SAËNS



PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1905

A LA MÉMOIRE

DE

PIERRE BAUMANN

MON GRAND-ONCLE

LES

GRANDES FORMES DE LA MUSIQUE

INTRODUCTION

I

Si la critique d'un poème n'était un poème, ce serait peu de chose.

A l'égard de la musique, le temps est passé des transpositions sentimentales; mais dénombrer des harmonies, étiqueter des motifs, c'est classer des anatomies sous une vitrine.

L'œuvre doit palpiter dans le commentaire.

Il n'en égale jamais l'abondance. L'arbre ne peut s'exprimer avec toutes ses feuilles. La plus sobre des musiques est prolixe auprès du langage. C'est la force et l'infirmité des mots d'abréger en une ligne toute une synthèse.

Il faut pourtant que la réalité de l'idée musicale passe dans les mots; qu'elle s'y résume comme la sève dans le fruit, que toute métaphore semble s'échapper spontanément du texte, que la moindre épithète réponde à une face exacte des mélodies; que la définition des lois, sans être nouée par les formules, traverse l'ex-

pression des formes, de même qu'un rayon divise une eau courante.

Une conformité instinctive avec le maître est nécessaire à son interprète.

Il achève le sens des chants, configure leur mouvement, réfléchit leur couleur et leur émotion, hâte leur action fécondante. Si effacé que soit son poème devant l'œuvre, elle est là qui le complète et l'entoure de sa lumière.

II

Au début d'un livre qui groupera, telles que les a modelées Camille Saint-Saëns, les grandes Formes[1] de la musique, il est essentiel de rappeler le développement musical du lyrisme entre Beethoven et Wagner.

La continuité des lyriques, en Allemagne surtout, a été, durant plus d'un siècle, un prodige. Ils eurent presque tous un désir morbide d'indépendance. Cependant leur art fut collectif, rythmé dans ses périodes. D'un commun effort et par degrés ils rapprochèrent le sentiment de cet impossible état d'expression où il n'aurait « d'autre forme que lui-même. » Chaque fois que l'un d'eux dilata les énergies sentimentales, un autre ensuite les condensa. Wagner les distendit.

Wagner a virtuellement achevé les phases du lyrisme.

1. Comme ce mot reviendra très souvent à travers le livre, il faut en fixer, dès ici, la valeur. Nous entendons par *forme* la somme des aspects limités où se définit un être, soit dans l'espace tangible, soit dans la pensée. Le corps humain est une forme. Une phrase mélodique est une forme; à plus forte raison, une symphonie, un drame lyrique sont des formes.

Saint-Saëns les conclut aussi, mais avec une volonté contraire.

Par l'énormité du mouvement qui pesait sur lui on saisira mieux sa force et la valeur de ce qu'il apporte.

Le lyrisme, déjà chez Sébastien Bach, pénétrait les abstractions du contrepoint. Bach offre dans ses cantates, ses oratorios, ses messes, des airs et des ensembles surprenants d'ardeur intime. Quelques-unes de ses grandes fugues ont, surtout au prélude ou vers la fin, des passages de progressions terribles, de traits ruisselants sur des accords non résolus où se décharge une force enivrée, comme si, ébauchant son puissant monde ou le voyant à son terme, l'Inspiré eût déchaîné sa joie. Bach fit sortir de l'harmonie dissonante des pouvoirs inconnus. Cependant, son œuvre, par sa scholastique d'aspect rigide, semblait dire : Acceptez la Loi; votre partie est fixée d'avance; le chant est tracé que vous remplirez. Dans son écriture, la basse continue chemine, comme un bœuf mène son sillon. A la fois complexe et très carrée, sa polyphonie ignorait la libre allure du Verbe symphonique. Une devise simple couronnait son art : Honorer Dieu et instruire son prochain. Ses chorals, faits pour le temple, se déployaient élargissant leurs pauses, avec une raideur de liturgie et toute la solidité fière dont, seule, une foi collective peut douer des chants.

Plus nettement, Haydn et Mozart hâtèrent les métamorphoses de la mélodie. Mozart les pressentait illimitées; et il écrivait, par badinage, à son père : « Je vous souhaite de vivre autant d'années qu'il le faut pour qu'on arrive à ne plus rien pouvoir composer de nouveau en musique [1]. » Si l'on songe à sa courte vie tourmentée, surchargée d'œuvres, la variété de ses idées confond. Auparavant, en Italie et en France,

1. V. Lettres de Mozart traduites par H. de Curzon ; lettre du 8 novembre 1777.

déjà la mélodie négligeait les coupes des danses, les complexités scholastiques; courte d'essor, mais belle de structure et passionnée dans ses inflexions. Pergolèse avait écrit son *Stabat*. Rameau et Gluck donnaient une âme à la mélopée scénique, déliaient les magies évocatoires de l'orchestre, et révélaient comment, par la vertu des analogies, l'idée d'un être peut s'unir à la forme d'un motif. Dans le sanglot d'un hautbois la face en pleurs d'Orphée brilla.

Le symbolisme mélodique était une chose acquise. Mais il fut réservé aux deux Maîtres allemands [1] d'émanciper la vie sentimentale particulière à leur pays. Une mélodie spontanée courut à travers le contrepoint symphonique; ou, pure, elle domina des harmonies simplistes. L'art antérieur n'offrirait rien d'analogue au seul adagio du quintette en *la* [2]; une âme s'y est écrite; l'émotion d'amour paisible, les nuances de volonté qui occupaient la conscience du musicien, au moment où il créait, se sont transposées idéalement.

La période était venue où la sentimentalité moderne allait emporter dans ses variations la musique qui, à son tour, l'a faite plus subtile ou exaspérée.

Toutefois, Haydn et Mozart maintenaient l'équilibre de la logique et du sentiment. L'instinct des justes limites était, en eux, raffiné. Ils écrivaient avec bonhomie, répétaient les formules de cadences, redoublaient leurs motifs, acceptant les règles normales de l'art, les façons de sentir de leur milieu. Leur mélodie, à l'image de leur nature heureuse, n'articulait qu'une vie claire, bien portante jusque dans la douleur, et ré-

1. Mozart fut, à ce qu'il semble, le premier musicien allemand qui voulut un art national : « Chaque nation a son opéra : pourquoi n'aurions-nous pas le nôtre ? » (Lettre du 5 février 1783).

2. Quintette de Mozart pour cordes et clarinette.

duisait à des formes mesurées même le surhumain et le chaotique [1].

Mais, avec Beethoven, le sentiment s'évada dans l'illimité. Si une phrase pouvait rendre l'essence de sa musique, ce serait cette épigraphe d'un poème de Shelley : « L'âme aimante s'élance hors du monde créé et se crée dans l'Infini un monde tout entier pour elle et fort différent de ce gouffre obscur et rempli de terreur [2]. » Sa nature, que froissaient tous les contacts, croyait, dans la musique, se dilater sans restriction. C'était l'isolement au sein de l'ineffable, l'illusion d'une joie impossible à perdre. Un mystère de joie est répandu sous son chant. Quand l'hymne humain déborde au-dessus de sa symphonie [3], le mot qu'il profère est : joie. L'art en soi ne lui suffit plus. La tradition n'est que le support de son rêve. Il voudrait une forme née de lui-même, qui représentât en grandes vagues sonores toute sa volonté orageuse, son appétit de liberté, ses extases et ses agonies, les battements même de son sang, et l'insondable lien de son âme avec le monde. Souvent il jette ses idées telles que dans un éclair, elles ont pu sortir des fonds inconscients de sa pensée [4].

Aucune règle définie n'en explique la succession. Mais, pour imprimer partout la forme de son être, il multiplie l'effort vital sur les moindres points du développement, et donne aux transitions la même intensité qu'aux parties primordiales, de façon que l'œuvre en son entier soit une trame d'enchantement sans suture.

Il amplifie ses conceptions, parfois d'une manière exorbitante, exaspérant son ardeur créatrice. Il s'eni-

1. V. le prélude de la *Création*, l'apparition du Commandeur dans *Don Juan*. V. aussi dans l'*Orphée* et l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck les scènes où sont évoquées les Furies.

2. Shelley, *Epipsychidion*.

3. V. le chœur de la 9e Symphonie.

4. V. le thème initial de la 5e et de la 9e symphonies.

vre à prolonger des explosions barbares, à renverser les rythmes, à violenter les voix. Une note de cor s'insère, comme par confusion, dans des harmonies normales [1]; un tutti fait une cassure sèche au milieu d'un chant de piano [2]. Sa fantaisie s'égaie en de subites ornementations: des trilles ironiques frémissent. Dans son orchestre, la liberté descend jusqu'aux masses profondes; elles palpitent. Une monstrueuse allégresse, par instants, soulève même les contrebasses [3]; ou, à l'opposé, les clarinettes se perdent dans une extase qui va bien au delà des sons. Et les alternances sont incessantes d'irradiation et de ténèbres. Entre des futaies tragiques s'ouvrent des clairières attendries. Après des ouragans où l'antagonisme des forces est à son apogée, des pauses d'une douceur défaillante viennent consommer l'unisson dans une sorte d'absolu.

D'œuvre en œuvre, Beethoven se hâtait vers des formes inaccessibles et pressenties. Il avait fait huit symphonies, lorsqu'il dit: « Bien d'autres visions flottent encore devant mes yeux »; de même que Wagner dira: « Comme homme et comme artiste je marche vers un monde nouveau. » Il s'élançait au delà de l'idée conquise, comme pour fuir une servitude, et aspirait à une expression mouvante sans terme, si intime, que, les sons posant seulement l'obstacle où l'effort a prise, la mélodie devînt l'effusion immédiate de son âme.

Mais l'indéfini est impossible.

L'esprit s'évanouit en lui-même dès qu'il ne se restreint plus dans un objet. Les dernières sonates, à cet égard, sont poignantes: c'est là qu'il atteint la liberté de sentiment la plus éperdue, c'est là aussi qu'il s'enfonce en des contrepoints arides, sans analogues dans

1. Premier temps de la 3e symphonie, à la 414e mesure.
2. Concerto pour piano en *mi* bémol: allegro, 6e tutti.
3. V. le trio du menuet de la 8e symphonie.

son œuvre. Ayant retiré à sa pensée tout aliment tangible, il ne lui laissait, comme pâture, que des abstractions.

A cet emportement d'indépendance les conditions logiques de la vie résistaient. Il sentait sur sa destinée le poids des causes plus fort que sa révolte. Ainsi s'explique mainte fois le contracté de sa phrase, ces luttes dans des abîmes amers, suffocants.

Néanmoins ses plus beaux poèmes gardent avec les lois de la réalité une relation sereine.

Un principe d'harmonie maîtrise ses déchaînements. L'équilibre dynamique de son inspiration est tel, qu'elle se renforce à mesure qu'il la répand[1]. Il ne pouvait constituer, par la mélodie, l'image de son être, sans la nourrir des éléments épars en ce chant infini, secret ou retentissant, qui sort de toutes les formes vivantes.

Et, presque à son insu, sa musique est devenue une allégorie totale de l'Etre. Lorsqu'il entrait à l'aurore, dans la campagne, le monde se mêlant à sa volupté limpide, il recevait le monde en lui. Ses hymnes semblaient avoir germé au cœur des arbres et des sources. Leur plénitude signifiait l'union dernière des volontés dans l'amour. Sa ferveur était comme une attente de Dieu.

Beethoven a donc tracé l'orbite d'un double mouvement : évasion de l'âme hors de la vie réelle; transposition de la réalité en une féerie. Dans un sens ou dans l'autre, à travers des temps lyriques, son esprit s'est prolongé.

Chopin interpréta des émotions subtiles. En son tempérament, l'excentricité propre à sa race se compliquait de dandysme et de mièvrerie. Son inspiration, jamais abstraite, note des caprices de sensibilité, des sursauts,

1. Chez lui, c'est souvent à la fin d'une œuvre ou d'une partie d'œuvre que surgissent les plus saisissantes idées.

des langueurs, avant lui incommunicables. Elle garde souvent quelque chose de ces improvisations crépusculaires où, sans atteindre aucune idée, il laissait s'évaporer des arabesques sous ses doigts [1]. Le piano seul pouvait répondre à sa volonté fébrile, incapable de se diviser dans le mécanisme de l'orchestration. Mais, au souffle de sa musique, le piano prend des sonorités étranges, multiples; sa Berceuse (en *re* bémol) a des mollesses de flûtes; les Polonaises sont pleines de clairons épiques. Il n'est point de contraire que sa forme n'accueille : des rythmes d'une carrure sauvage et des ténuités presque imaginaires; son chant aime à se charger de brisures, de cadences, de superfétations mondaines; et pourtant il rencontre des pensées parfaitement simples. Il est prolixe, et ses Etudes révèlent une magnifique sévérité.

Un besoin spontané d'équilibre, hors de toute discipline traditionnelle, réprimait seul en Chopin les incohérences de la sensation.

Mendelssohn au contraire porta le joug des Maîtres avec tranquillité [2]. Il acceptait sa dépendance à l'égard des forces qu'il continuait. La certitude où ses œuvres se développent semble instinctive, tant elle est soutenue par une technique profonde. Son âme fut saine, épanouie. Sa candeur s'est définie dans son mot sur Thorwaldsen « dont le regard était si limpide que tout paraissait devoir prendre en lui forme et figure. » Il tenait de ses origines judaïques la foi à la stabilité du monde, le goût des choses éclatantes : les liturgies

1. On connaît sa confidence à George Sand, tandis qu'elle l'écoutait improviser : « Rien ne me vient que des reflets, des ombres, des reliefs qui ne veulent pas se fixer... Je cherche la couleur, je ne trouve même pas le dessin. »

2. Tous les matins, écrivait Berlioz de Rome (Correspondance inédite, 1831), il me jouait une sonate de Beethoven ; nous chantions *Armide*; puis il me conduisait vers toutes les fameuses ruines qui me frappaient, je l'avoue, très peu.

de Rome, le décor de la campagne italienne l'y confirmèrent. Quoiqu'il n'eût pas besoin, avec la musique, « d'idées accessoires », les paysages le pénétraient d'une chaude, opulente vibration. Il sait rendre distincts les mouvements des êtres, leurs essentielles énergies : le vent court, les vagues roulent [1], des ailes d'Esprits fauchent l'étendue [2]. Même autour des voix de douleur la lumière ondoie. Ses phrases ont l'air dessinées d'après l'ovale d'une Joconde : grasses, avec de molles flexuosités, et comme trempées dans l'or bruni d'un crépuscule. La logique naturelle des sons en détermine la continuité. Il masse par larges plans son orchestre, selon les rapports les plus simples des groupes. Une vigueur pondérée pousse à leur conclusion les idées qu'il pose. Il atteint sans lutte la magnificence impersonnelle d'un hymne collectif [3]. Mais là où s'enflamment les clameurs des cuivres, c'est Luther, ce sont les voyants d'Israël dont les âpres intonations ont traversé son chant. Il manquait à Mendelssohn un certain pouvoir de réaction contre l'obstacle. Son effort se détendait dans l'harmonie d'une santé trop pleine [4]. Sa mélancolie n'est que la langueur de la jouissance. Ses poèmes traduisent la joie d'une vision plus encore qu'une vision. Leurs as-

1. V. le *Calme de la mer*, et le 1er temps de la *Symphonie écossaise* où, vers la fin (28 mesures avant l'assai animato), des rafales chromatiques montant et s'abaissant sur des basses qui bouillonnent, condensent l'image d'une tempête marine.

2. V. le scherzo du *Songe d'une Nuit d'été.*

3. La forme du choral lui est familière ; même, la prière à Baal, dans *Elie*, n'est qu'une mélopée hébraïque, rythmée par les harpes.

4. Il eut des moments de force admirables : le 1er temps de la *Reformation-symphonie*, le rondo en *si* mineur, certains chœurs de *Paulus* et d'*Elie*, etc. ; mais nous n'envisageons ici que les tendances fondamentales.

pects symétriquement augustes, suaves, impétueux mettent sur leur ensemble une invincible uniformité.

Mendelssohn fut une puissance modératrice, disposant et augmentant d'un éclat plastique les richesses du verbe intérieur apporté par Beethoven.

Schumann reçut de lui l'onction grave, la solide structure des formes. Mais sa fécondité est plus lourde; et nul n'avait approfondi à ce point les voluptés du sentiment [1]. Il mêle en une effusion d'amour l'être spirituel et la matière vibrante. La mélodie roule dans la sève épaisse des harmonies. Les parties halètent d'un effort simultané, comme dans une fermentation. Par instants, les rythmes sont d'une rectitude oppressive; les traits se réitèrent, insouciants de leur monotonie, avec l'automatisme des mouvements passionnés. Il semble que toute technique, sous cette violence, doive s'abolir. Nulle empreinte d'images réelles [2] : l'invisible seul lui répond, le *Pater profundus* dans son *Faust*, ou, dans *Manfred*, les Esprits des torrents. Le discours musical déborde illimité, presque sans

1. Il crut lui-même trouver l'interprétation de son rêve en ces quatre vers de Fr. Schlegel, épigraphe de sa Fantaisie (op. 17) :

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.

« A travers tous les sons résonne, dans le songe confus de la terre, un son doux s'exhalant pour celui-là qui écoute en secret. »

2. Les titres évocatoires d'un certain nombre de ses œuvres ne doivent pas faire illusion. On se rendra compte de son impuissance descriptive en lisant, après tel épisode du *Faust* : scène de l'église (1re partie, n° 3) ou lever du soleil (2e partie, n° 4), l'Invocation à la Nature dans la *Damnation de Faust*, ou la même scène de l'église dans l'opéra de Gounod. Au contraire, les parties mystiques, et plus que tout, le dernier chœur du *Faust*, sont incomparables.

ponctuation. Passagèrement, des chorals, d'une pompe écrasante, en durcissent la trouble énergie ; ou la jovialité de l'humour martelle l'accent. Et, à travers des transitions incertaines, l'ivresse s'évapore en une douceur meurtrie. Il surprend les rumeurs de l'âme, ses monologues inarticulés, des nuances de tendresse énigmatiques. C'est l'attente de la vie plutôt que la vie. Il aime les *retards*, cet archaïsme, et y met de poignantes délices, le pressentiment d'un terme qui prolonge le désir en s'enfuyant, Une féerie flotte sur les chants. Ils errent par des sentiers perdus. Certains ont l'apparence d'une telle simplicité qu'on croirait suivre une improvisation instinctive. Mais quelque chose de langoureux enfièvre, malgré tout, les inflexions. Les redites du sentiment se prolongent jusqu'à la lassitude. La pensée s'assoupit sous la mollesse de vibrations sans objet.

Avec un art viril, plus abstrait, Brahms modula cette mélancolie. Sa science est hautaine, il en affirme durement la sécheresse, dépasse quelquefois, par l'âpreté fumeuse [1], le Beethoven des derniers quatuors. Les primitifs allemands ont peint des figures raides et pensives, comme sont ses phrases. Beaucoup rendent un son barbare ; des chocs d'armures y tintent. Et sa force méditée, tranchante, a des passages de lumineuse quiétude [2]. Les thèmes populaires gardent leur verdeur sauvage, leur naïveté de rêverie. Ses *Danses hongroises* résument l'inspiration d'une race en qui se rejoignent l'intimité germanique et les gestes brusques de l'Orient : des rythmes capricieusement suspendus, de la bonhomie, des violences fatidiques coupées de mollesses, le mystère d'un attendrissement.

1. V. sa sonate pour piano et violoncelle (op. 38), son premier trio, (op. 8), et çà et là, ses autres œuvres.

2. V. dans l'andante de la symphonie en *mi* mineur, le motif en *mi* majeur. V. aussi son *Requiem allemand*.

Il y eut dans sa nature une sentimentalité fugitive, presque virginale, aux nuances caressantes, éclose sur les cimes arides de l'esprit [1]. La logique et le rêve se juxtaposèrent en lui, sans que l'un des deux éléments cédât sous l'autre.

Il appartint à César Franck de dilater vers l'indéfini l'expression musicale, et c'est enveloppé par les traditions de son art, par la splendeur précise du catholicisme, qu'il tenta cette délivrance de l'Inconscient.

Sa polyphonie a l'ampleur des lourdes chapes scintillantes de broderies. Il se plaît aux rythmes pompeux, aux cadences triomphales [2]. Mais on sent, dans sa ferveur, l'ivresse défaillante où finissaient pour lui les grands Alleluias. Sa religiosité dissolvait la force austère des liturgies. L'orgue, le plus impersonnel des instruments, se prête mieux que nul autre aux confidences indistinctes, stupéfiant la pensée sous les ondes multiples qu'il enfle en un seul murmure analogue à la palpitation d'une forêt. C'est comme une force naturelle qui, sans raison d'agir, par cela seul qu'elle se met en branle, émeut. Des accords non résolus, inscrivant les frissons du sentiment le plus indéterminé, peuvent à l'orgue, se succéder, longtemps expressifs. Franck fut, avant tout, un harmoniste, et il jeta dans la mélodie elle-même, par son chromatisme, la possibilité d'altérations sans limites, sans but, qui feraient de la musique une matière obscure, bouillonnante, telle que l'abîme primordial, avant que l'esprit n'eût divisé le chaos. L'idée se détache de limbes innommés, pour expirer voluptueusement dans l'ineffable. Un

1. V. dans sa sonate pour piano et violon (op. 78) le 1er temps, et dans sa Rapsodie pour piano (op. 79), le délicat passage en *re* mineur. V. aussi ses *Lieder*.

2. Ainsi le chœur final de *Rédemption*, le *Maestoso* du quintette en *fa* mineur, avec la montée fulgurante de l'alto ; ou encore son *Prélude, Aria et Final.*

soupir dolent se mêle aux magnificences. La suavité de l'extase reste troublée par l'avant-goût d'un anéantissement plus parfait [1]. Puis le désir retombe, fatigué de son vague : des profondeurs tremblantes sort une plainte oppressée d'ennui [2]; ou la maigreur contrainte du linéament mélodique réalise, sans chromatisme, les mêmes modes souffrants.

Par intervalles, Franck laissa s'épanouir avec bonhomie son allégresse pieuse; le final en canon de la Sonate op. 6 est peut-être le plus surprenant exemple d'une forme scholastique toute baignée par le sentiment [3]. Mais son préjugé fut de vouloir être un novateur. Très candide, il fut ébloui de ce qui lui était le plus étranger, l'artifice, et rechercha les complications pour les dompter. Ce chromatisme obsédant empreint l'expression d'un aspect étrange et contourné. Les développements sont systématiques. Des épisodes vains simulent l'abondance. Le tourment du détail contrarie la simplicité de l'essor. Dans les endroits tumultueux, il crispe son énergie pour s'en exagérer l'illusion. Les sonorités rauques, les traits haletants persistent. Les tons se froissent, se fondent, comme sans le vouloir, parmi des chutes écumantes d'accords [4]. Mais, en s'accumulant, les appogiatures, les neuvièmes, les enharmonies trahissent le procédé. Lorsqu'il se hasarda au théâtre, la violence des mythes qu'il adopta

1. Pour pénétrer les nuances de ce mysticisme, v. le *Panis Angelicus* de la Messe, le 9/8 de la Sonate (op. 6), les chœurs angéliques de *Rédemption*, le motif des *Béatitudes* :

Heureux ceux qui sont doux, etc.

2. V. le chœur des hommes dans Rédemption : *Toujours notre œuvre est inféconde...* ou le *lento con molto sentimento* du quintette en *fa* mineur.

3. V. aussi le Prélude, choral et fugue et dans son recueil, l'*Organiste*, passim...

4. V. l'Allegro de la Sonate (op. 6) le final du quintette en *fa* mineur, les *Djinns*, le *Chasseur maudit*.

défiait les plus féroces mélodrames. L'excès de la passion allait aboutir au maniérisme, à une rhétorique de décadence.

De Chopin à Franck une même volonté circule : affranchir le songe intérieur de tous les jougs et même du symbole. C'est dans la musique libre que tous ces Maîtres ont exprimé leur force essentielle.

Un second courant s'est propagé jusqu'à Wagner, portant l'art vers le symbole [1].

Weber, nerveux, sauvage, emporta dans la féerie l'orchestre et le drame. Devant lui, les sons s'emplissaient d'images fantasmagoriques. Il entendait, parmi les clarinettes et les cors, sous l'orage des timbales, frémir des êtres merveilleux. Ses Opéras ont leurs racines dans la terre allemande; il nous serait difficile d'y retrouver tout ce qu'y sentent les Allemands. « Ah ! l'aimable rêverie allemande, écrivait Wagner, l'enthousiasme des bois, du soir, des étoiles, de la lune, de la cloche du village sonnant sept heures ! Heureux qui vous comprend, qui peut avec vous, croire, sentir, rêver, et s'exalter ! Quel bonheur j'éprouve à être Allemand ! [2] » Pour nous, les fictions de Weber ont l'inconsistance de sa pensée musicale. Son style dément notre logique : il jette des formes populaires — fanfares de chasseurs, rythmes de valse, marches de paysans —; entre les soupirs les plus fugaces. Le réalisme et le fantastique se juxtaposent crûment. Des cantilènes ingénues, touchantes, finissent en roulades [3]. Il est absolu dans la douceur statique; et, sans transition, comme une rafale sur un lac, des allegros véhéments bondissent. De même ses drames s'agitent dans un moyen-âge illusoire, amalgame de chevalerie,

1. Sur le symbolisme musical, v. plus loin, ch. VII : les Poèmes symphoniques.
2. Wagner, le *Freyschutz*, I, 274.
3. V. L'ariette de Fatime, au 2e acte d'*Obéron*, n° 10.

de surnaturel, de sentimentalité. L'accent de l'amour plaintif ou la flamme d'une jeunesse conquérante colore indistinctement toutes les situations. Il est rare que les motifs précisent les moments d'un fait, qu'ils modèlent les formes scéniques : la chasse infernale [1], le monologue de Rezia [2], devant la mer qui s'apaise, sont d'admirables accidents. La tempête d'*Obéron*, avec la Barcarolle des Nymphes de la mer, et, dans *Euryanthe*, le lied du *Ruisseau*, résument tout ce que Weber a traduit de la nature visible. La symphonie, d'un flot épique, déborde sur la légende ; et les harmonies atteignent quelquefois une telle plénitude qu'on a l'illusion d'y sentir le tressaillement de forces totales, élémentaires : sa violence créatrice est hyperbolique. Wagner se souviendra de ces mélopées hallucinantes, portées sur de larges trémolos, de ces traits rompus en cascades [3], de ces pauses au grave, lourdes d'angoisse, où la vie semble succomber.

Le lyrisme, avec Schubert, se replia dans l'intimité ; inséparable pourtant du symbole, d'un texte poétique, d'une impression descriptive, d'une légende ; et, hors du lied, la musique de Schubert, mollement diffuse, laisse le regret de l'inachevé. C'était une âme élégiaque. Ses lieder sont comme endoloris d'un romantisme anémique. Beaucoup pourraient s'appeler l'*Eloge des larmes*. Il faut y voir autre chose. Une mélodie, comme l'*Attente*, ranime la grâce affectueuse de Mozart : la phrase est brève, tissée de quatre notes ; elle se répète sans artifice ; les cadences tombent avec abandon ; l'accompagnement reste étouffé, sobre. Il semble que les harmonies étant réduites à l'essentiel, l'émotion sorte plus simplement ; car la partie vocale se déploie

1. V. le *Freyschutz*, final de l'acte II.
2. *Obéron*, acte II, nº 13.
3. Ainsi, dans *Parsifal*, le motif de Kundry, si souvent ramené, qui symbolise une chute indéfinie dans le mal.

d'un vol plus limpide. Le développement des lieder est mesuré par un sens très fin du dramatique. Le chant se noue strictement à la déclamation. Schubert complète aussi par des allusions symboliques ces monologues passionnés : le motif du Rouet sous la plainte de *Marguerite*, ou, dans la *Jeune religieuse*, le tintement de l'Alleluia. Sa ballade du *Nain* a une couleur d'épopée; et, dans son *Roi des Aulnes*, les cris de l'enfant, la chevauchée noire, les frissons de la nuit, tous ces éléments vrais, en limitant le fantastique, le douent de réalité.

Cependant, le fantastique de Weber et de Schubert n'atteint jamais le relief décisif où le porta Berlioz.

Tout d'abord, il l'exaspéra. Le *Songe d'une nuit de Sabbat* [1] ressemble à un paradoxe [2] juvénile et fou. Entre des bourrasques chromatiques, fourmillent sur un *Dies irae* hagard, sur des tressauts de cloches, les hachures des violons, leurs grêles de pizzicati, les miaulements des petites flûtes. Et ces larves opaques ou stridentes qui s'écrasent, hurlent, gambadent, n'ont pas l'air de croire à leur existence. Le paroxysme du fantastique équivaut à une dérision de ses formes, il se tourne en burlesque, il se nie.

Mais Berlioz fut promptement ressaisi par la sévérité positive de l'esprit français. Il serait difficile d'enfermer l'insaisissable en des lignes plus délicatement serrées qu'il ne l'a fait dans le scherzo de la reine Mab et le scherzetto [3] : le scherzo sec, ailé, rebondissant; le scherzetto, où la poésie de Shakespeare renaît distincte, bien qu'en partie allégée de ses nuances concrètes : des voix chuchotent l'histoire de Mab; aux basses, un ronflement continu évoque l'heure des fées,

1. Dans la Symphonie fantastique.
2. « Un paradoxe fait homme, tel fut Hector Berlioz. » (Camille Saint-Saëns : *Portraits et Souvenirs* : Hector Berlioz).
3. *Roméo et Juliette*. n° 1.

les secrets enivrants de l'ombre, et, par espaces, comme une rosée lunaire, trois notes de flûtes, d'une ironie subtile, entreluisent. De même, dans le songe de Faust [1], le chœur et le ballet des Sylphes sont conduits avec la plus nette logique. Méphistophélès, il est vrai, ne peut apparaître sans rompre, d'un choc brutal, le cours harmonieux de la vie [2] : il se trahit à d'abruptes et coléreuses modulations, à l'emphase, au faux emportement jovial des rythmes. Mais cette puissance occulte se combine avec les lois naturelles. Il fait sa partie dans les chansons des buveurs, comme un buveur plus effréné [3]. Son Incantation : *Voici des roses...* semble la voix même de la Nuit, grave, insondable, soumettant tous les êtres à la volupté de son chant. Et, dans *la Course à l'abîme*, son ivresse chaotique est liée par la formidable rigueur des progressions.

Berlioz se crut follement passionné. Il subit l'obsession littéraire [4] de l'amour-frénésie, de l'art-frénésie. En réalité, la violence de ses nerfs épuisait très vite leur exaltation, et sa tête restait libre au moment où il composait. On est surpris de la modération contemplative où il traita son *Roméo et Juliette*, l'épisode de Marguerite, le duo d'Ursule et d'Héro [5], l'amour de Didon [6]. A l'état spontané, ses motifs se présentent avec leur couleur instrumentale, courts, typiques, et d'une nudité substantielle. Mais il s'évertuait à déve-

1. *Damnation de Faust*, 2e partie, sc. VII.

2. La présence du démoniaque se fait sentir à tout ce qu'il environne, insufflant la terreur ou le sarcasme : v. dans la chanson de Brander, (2e partie, sc. VI), les harmonies brusquement étranges sur les mots : *Mais, un beau jour, le pauvre diable...*, le sifflement du trait chromatique sur : *Mauvais plaisants* ; et, plus loin, l'*Amen* parodié en fugue.

3. V. la chanson de la Puce, 2e partie, sc. VI.

4. Ses *Lettres*, ses *Mémoires*, ses *Nouvelles* en sont remplis.

5. *Béatrice et Bénédict*, acte I, n° 8.

6. *Les Troyens à Carthage*, acte IV.

lopper; il poursuivait l'imprévu des successions, les rythmes complexes, l'entrelacement de thèmes contradictoires. Le style le préoccupait douloureusement. D'autre part, le plaisir « de faire craquer quelque barrière » l'entraîna plus d'une fois à des excentricités confuses. Il eut cette illusion que la puissance de l'idée s'accroît en raison de la masse sonore, et rêvait de faire mouvoir de colossales symphonies [1].

A travers les indécisions de son art, un principe néanmoins persiste, c'est la convenance, l'adaptation des formes à une pensée dominante : « Tout est bon et tout est mauvais suivant l'usage qu'on en fait [2]. » Il avait en horreur « les cris, les violences, le désordre rythmique, le vague de la forme, l'*incorrection du dessin*, les outrages à l'expression, le fracas, la boursouflure. » Il loue quelque part Liszt « de n'exiger pas trop des instruments ni des voix. » Gluck fut son maître plus que Beethoven. La musique libre lui était fermée; fatalement, il associait des images extérieures aux sons. Il est grand dans le lyrisme dramatique et le poème descriptif.

Une majesté sévère restreint son lyrisme; mais la justesse de l'accent l'approfondit. La note s'asservit au mot; elle y germe comme par nécessité, et dans une langue incisive, quoique mouvante, concentre l'émotion. A mesure que la pensée de Berlioz a mûri, l'élément romanesque s'y est atténué d'œuvre en œuvre, jusqu'à l'*Enfance du Christ*, où il disparaît. La *Symphonie fantastique*, *Lélio*, *Harold en Italie*, la *Damna-*

1. Cp. Géricault disant : « Ah! la grande peinture, c'est de la peinture avec des baquets de couleur, sur des murailles de cent pieds de haut! » L'empreinte du premier Empire, le culte païen de la force, un appétit enfantin d'autorité, sont tangibles chez Berlioz. L'élan romantique vers la vie intérieure — malgré ses extravagances — fut nécessaire.

2. *A travers Chants*, p. 312 : *Concerts de Richard Wagner : la musique de l'avenir.*

tion de Faust, répètent, en l'élargissant, la même donnée : l'âme inquiète, affamée d'une délivrance impossible, cherche, dans les spectacles du monde, un apaisement : elle déforme d'abord la vie en un cauchemar grimaçant, ou n'en retient que de fuyantes sensations heureuses (*Symph. fantastique : rêve et passions* ou, dans *la scène aux champs*, les deux notes du hautbois) ; et par degrés, la vision s'emplit de vérité (*Harold : marche des pèlerins* ; *sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse*). Des scènes d'allégresse [1] interrompent le désir souffrant ; si l'artiste l'exprime encore, il le voit extérieur à lui, purifié par l'extase [2], ou précisé par des impressions plastiques. Le motif qui rôde autour de Faust agonisant [3] définit à la fois l'aridité de son âme et le poids des ténèbres sur sa forme branlante. L'admirable Invocation à la nature représente autre chose qu'une exaltation dans le vague : les forces souterraines se convulsent, les courants écument, le feu ruisselle. Le jet mélodique grandit, sans se clore, comme les courbes des paysages. Avec solennité, l'esprit s'harmonise à l'éternel orage du mouvement.

Par l'énergie abréviative de son symbolisme, Berlioz pouvait mettre dans le seul orchestre tout un drame [4]. Un alto vivait comme un être humain ; les contrastes des timbres et des motifs divisaient en groupes scéniques l'instrumentation.

Nous expliquerons ailleurs ce que Liszt, en créant le *Poème symphonique* ajouta au symbolisme orchestral.

Wagner enfin vint jeter la musique et le drame, au

1. *Damnation de Faust*, sc. I.
2. id. 3e partie, sc., chant de Faust : *Adieu donc, belle nuit.*
3. id. 2e partie, sc. IV.
4. V. Surtout l'Introduction de *Roméo et Juliette* : *Combats, tumulte, intervention du prince.*

delà du symbole [1], vers la liberté totale de l'émotion.

Le monde s'offrait à lui tel qu'un tumulte d'apparences que notre volonté détermine et subit. Cette parole hindoue : « Regarde autour de toi ; tu es tout ce que tu vois », il l'acceptait, comme si elle fût sortie du fond de son être ; et, seule, la musique pouvait, dans une persuasion immédiate, en dévoiler l'évidence, parce qu'elle ramène à des mirages de sentiment les aspects solides de la vie qne le drame nous impose. Il vit en elle l'art rédempteur, où nous découvrons qu'hors de notre idée les formes des phénomènes ne sont rien. Pour Ysolde, l'appel du cor se perd en un bruit de source ; mais ces deux chants que sont-ils, sinon le tintement de son désir?

Le désir veut s'affirmer libre ; il se complaît à la frénésie de ses changements. De modulation en modulation, l'effort chromatique s'enfle vers un terme impossible. Les rythmes sont brisés, les tonalités, qui se pénètrent, semblent nier leurs existences distinctes. Un motif est englouti sous un autre, et, sans prendre haleine, renaît ; et son retour, en se répétant, devient aussi irréel que sa fuite. Ils s'amalgament entre eux, s'entrecroisent en un buisson flamboyant. Ils remémorent, parmi les images actuelles, les visions mortes. Au moment où Siegfried rêve à sa mère qu'il n'a jamais vue [2], les violoncelles se ressouviennent de la nuit d'amour de Sieglinde. Brunehilde, à son réveil [3], salue la lumière du même hymne que redira Siegfried

1. Le vers du Faust :

« Tout ce qui passe n'est que *symbole,* »

selon Wagner, répondait au sens des arts plastiques, tandis qu'il reconnaissait en cet autre vers :

« L'Eternel Féminin nous ravit au ciel, »

l'esprit même de la musique (Wagner, *Beethoven*).

2. *Siegfried*, acte II.

3. *Siegfried*, acte III.

mourant [1]. « Le passé, le présent, l'avenir coexistent », ou plutôt tendent à coexister, comme une égale illusion.

Le désir bondissant hors de toute limite, ses alternances sont terribles : du suraigu au grave, les traits s'abattent, déchirent les cordes ; des clameurs s'exaspèrent, où l'on croirait que les fibres des poitrines vont éclater. Comme les dissonances sont nécessairement frappées sur l'accent rythmique, chaque accord est une commotion, fait sa plaie. Et à ces spasmes succèdent des lentos prolongeant les minutes d'un bonheur si profond qu'il excède la jouissance. Les sons trouvent des carêsses poignantes, pleines du tourment de l'inconnu.

La passion s'amplifie jusqu'à ramener en elle l'immensité des choses extérieures. A la fin du premier acte de *Tristan*, les cris des matelots, la pompe qui entoure le roi Marke, les fureurs de la mer roulent dans la démence magique des deux amants [2]. Plus loin, quand leur amour atteint son paroxysme, nulle allusion à quoi que ce soit de tangible ne pénètre plus la musique. L'affranchissement de l'âme à l'égard des apparences est aussi absolu qu'il peut être.

Mais la claire vue qu'elle maintient de sa volonté reste encore une servitude. Une mélodie bien construite et terminée pèserait, comme une rhétorique, sur le sentiment. Il s'échappe au sein de l'inconscience.

Wagner est descendu, plus avant que César Franck, dans l'inconscient.

Aux voix, des mots sans phrases [3], une mélopée

1. *Crépuscule des dieux,* acte III.
2. De même, dans les *Maîtres Chanteurs* (dernière scène du Ier acte), une égale furie de lyrisme emporte l'exaltation pure de Walther et la jovialité brutale des écoliers.
3. Ainsi, le mot de Kundry : La *paix*... *Dormir* (acte I).

rompue, faite d'intervalles farouches[1], par moments aussi incohérente que des cris de bête[2] ou des plaintes d'halluciné. A l'orchestre, des fonds indistincts; des harmonies denses, déchirantes, enivrées; les cuivres, certains instruments à vent, baignent de leur timbre diffus la polyphonie. D'étranges dessins circulent, comme à l'aventure, parmi l'effusion totale. Les motifs sont rudimentaires, violemment alternés, selon les sursauts du drame. Ils s'appesantissent au grave, à la façon d'une idée fixe; ou leurs incessantes métamorphoses ressemblent à la circulation prestigieuse des images dans le sommeil.

En même temps, le drame illumine ses circuits légendaires. Pour dissoudre les faits en rêves, les récits lyriques se développent interminablement. Des héros passent — tel Lohengrin — comme des fantômes supra-terrestres. Tannhaüser se jette du mysticisme à une folie charnelle, Parsifal, de la bestialité à la suprême clairvoyance. Leurs désespoirs, leurs ravissements ont des stupeurs qui dépassent le pouvoir des sons [3].

Le Venusberg[4] n'est qu'une évocation démoniaque, sans rien du solide Olympe antique. Kundry, cataleptique[5], apparaît devant Klingsor, telle qu'un simulacre de sa volonté. Une ironie énorme suspend, au delà de la vie normale, des figures grimaçantes, les Mime, les Beckmesser, que la musique seule rend possibles.

1. Rien n'est saisissant comme l'appel des Filles du Rhin à Siegfried : *Sieg...fried* (Acte III,) ou celui de Kundry à Parsifal : *Par .. sifal* (acte II), avec les syllabes du nom étrangement espacées par le chant.

2. V. les cris d'Hagen : *Hoi! ho!* quand il rapporte le cadavre de Siegfried. (*Crép. des dieux*, acte III.)

3. D'où les instants de silence absolu, particuliers au drame wagnérien.

4. *Tannhauser,* acte I.

5. *Parsifal,* acte II.

Hans Sachs, parmi la sécurité plantureuse de son art, voit la duperie des apparences, et songe au renoncement. Siegfried atteint l'idée de son être, en répétant le chant de l'oiseau, comme si la musique contenait toute réalité. Wotan, muet, ramasse les morceaux de sa lance[1], il assiste dans l'ombre à l'agonie des dieux, et son seul vouloir est que leur fin s'accomplisse. Tristan et Ysolde ont nié le monde : l'appétit de la mort termine logiquement leur passion, plus rien n'existe que, dans le cercle vide de ce désir, le prolixe élancement des vibrations lyriques. Parsifal élève le Grâl sur Kundry morte ; et sous la volupté lente, sanglotante, immense de la symphonie dernière, toutes les formes scéniques sont consumées. A ce degré d'extase, la musique aussi va s'anéantir.

Cependant, parce qu'il voyait jusque dans l'art une illusion, Wagner a cru pouvoir en préciser les symboles sans les subir, modeler les spectacles avec une énergie d'autant plus libre qu'il concevait leur inanité. Il voulait que le drame tout entier s'accomplît sous les yeux, afin qu'emportée par le chant, la vérité des gestes, elle-même, se dissipât[2]. Il définit, comme nul ne l'a fait, les mouvements des personnages ; sauf dans les phases de pur lyrisme où le convenu de l'opéra devait les ressaisir, leurs attitudes sont posées d'une façon naïve, réaliste ; et, spontanément, elles s'élargissent vers la splendeur épique de l'idée. Quand Siegfried débouche d'entre les arbres avec l'ours qu'il mène en laisse[3], cette image réjouirait les petits enfants. Et pourtant, quel audacieux symbole d'une force primi-

1. *Siegfried,* acte III.

2. Il en donne une autre raison, d'ailleurs voisine : « Dès que les événements se passent devant nos yeux, ils deviennent aussitôt moins importants que ce qui se passe dans le fond de l'âme des personnages qui en sont les fauteurs. »

3. *Siegfried,* acte I, sc. I.

tive ! Les trois Nornes filent comme des filandières [1]; un feu vague, derrière elles, voltige sur la nuit ; elles filent, et cet acte simple, éternel, qu'elles font ici pour la dernière fois, prend, comme à leur insu, une valeur tragique. Les Erinnyes qu'Eschyle sculpta sont moins surhumaines.

Par le don de dresser, d'ordonner en figures plastiques d'informes légendes, Wagner s'est manifesté comme le plus réel poète de l'Allemagne.

Quelques-uns de ses héros, Hans Sachs, Siegfried, Parsifal révèlent, à certains égards, « la forme humaine idéale » dont la recherche, selon lui, absorbera les temps futurs. Siegfried, plus que les autres, semble avoir été intime à son âme. En cette activité de Siegfried « jaillie du plus profond de sa joie de vivre », qui s'épand sans qu'il y reconnaisse « d'autre loi que l'épanchement nécessaire de cette source de vie sans cesse jaillissante », nous retrouvons Wagner, sa joyeuse et impulsive volonté. Le guerrier au sang pur, adopté par la forêt, vainqueur, en se jouant des ténèbres et de la fraude, et que la vierge des cimes attend, représente, au degré suprême, la chimère de l'humanité moderne, le triomphe sans limites du libre instinct. Aussi sa mort oppresse-t-elle comme une fatalité stupide.

Wagner a voulu rompre les nœuds des causes, déplacer la borne noire où s'arrête l'effort normal. Mais une loi de douleur ramène le drame sous la logique, et c'est, pour l'âme, un écrasement. Au fond des mythes rôdent les Puissances de la nuit [2]; ils ont des faces d'épouvante, plus vraies que leurs féeries, parce qu'elles répondent aux constatations coutumières de l'existence. La légende repousse l'enchaînement régulier des faits ; mais elle subit leur fantaisie accidentelle. Sans l'Oi-

1. *Crépuscule des dieux,* acte I, sc. I.

2. V. la scène dernière de la *Walkure* entre Wotan et Brunehilde, et les allusions terribles au Destin.

seau, on ne sait trop ce que deviendrait Siegfried dans la forêt. Tout le drame de *Tristan* repose sur le Philtre. Les philtres, dans Wagner, ont un rôle excessif; ou bien il fait luire des emblèmes fascinants, l'Epée, l'Anneau, le Grâl, vers lesquels tous les gestes sont tendus; parfois, des formules mystérieuses, celle entre toutes, de *Parsifal*: Rédemption au Rédempteur. Et il est clair que sa pensée allant au delà de ces symboles, le drame, qui croyait nous donner la pleine inconscience, veut une exégèse, a des arcanes allégoriques, métaphysiques. Comme la Mélancolia de Durer, l'œuvre wagnérienne regorge d'une vitalité naïve, énorme, et elle est, en même temps, très pédantesque. Mais ce pédantisme fait partie de sa naïveté, traduit, sans le vouloir, quelque chose d'essentiel à l'esprit allemand, le besoin d'ergoter, d'abstraire.

Le « purement humain » de Wagner reste avant tout l'humanité germanique avec son trait particulier, l'accouplement de l'action brutale et d'une candide rêverie. Il l'a sentie assez proche de ses origines pour en reproduire véridiquement la barbarie native. Le manoir des Guibighs, au bord du Rhin [1], est le plus authentique décor primitif que le romantisme ait inventé; et des êtres, tels que Houding, Gounther, Hagen, germaient d'eux-mêmes dans l'idée musicale de Wagner. Leur motif, bref comme un coup de hache [2], simplifie, d'une façon préhistorique, leurs âmes bestiales, tandis que la symphonie, fuyante comme la vie d'un fleuve, les replonge parmi les forces éternelles. D'un réalisme plus immédiat, les *Maîtres Chanteurs* localisent tout ce qu'il peut y avoir de santé grossière, de traditions, de routines, de réjouissances, d'idéalisme amoureux dans le milieu social d'une petite ville allemande. Le

1. *Crép. des dieux,* acte I, sc. I.
2. V. le motif d'Hounding, dans la *Walkure*, acte I, sc. II.

choral des Maîtres[1] par sa roide emphase, sa gravité, sa magnificence, agrandit la gloire de leur cortège, qui devient la progression rythmée, formidable d'un peuple vers des conquêtes illimitées.

Wagner avait réduit la vérité de l'Etre à l'unique appétit de vivre. C'est pourquoi il le surexalte furieusement, comme s'il avait une foi complète dans la vie. Une allégresse orageuse bouillonne autour de ses héros. La mort des dieux est triomphale.

Telles sont l'énergie rythmique, la force d'amour persuasive de sa mélodie, qu'elle réagit, par sa forme, par ses retours, contre le flux modulant. Il a pris aux races romanes une part de leurs dons harmonieux. Les plus fermes dispositions contrapuntiques solidifient l'expression. Un art délicat règle le choix des timbres, l'accroissement du volume orchestral. Sur cette polyphonie dont les détails souvent défieraient l'analyse, les sonorités qui dominent maintiennent la ligne tremblante des motifs. L'orchestre, à l'occasion, s'efface sous les voix. Les cris notés se convertissent en mélopées solennelles, en des lieder d'une tendresse magique. Plus d'une fois, l'ordonnance des scènes, la pompe du chant, les attitudes, rapprochent le drame des liturgies grecques. Une sorte d'unité religieuse enlace, entre elles, les conceptions wagnériennes. Au sommet de leur groupe s'éclaire une basilique, et sous la coupole, le vase où brille le Sang divin.

Mais l'impression qui surnage de l'œuvre totale n'est pas l'apaisement contemplatif : c'est plutôt l'expansion des forces vibrantes qui symbolisent le désir. La musique devient une puissance irrésistible, indistincte, comme l'amour, comme l'éther, principe des choses. Lorsque la nappe énorme des cuivres est traversée par les cordes et les harpes d'une crépitation fourmil-

1. V. l'Ouverture et la grande scène du troisième acte.

lante, dans ce remous d'étincelles sonores, toute pensée lucide est submergée. L'âme a distendu ses énergies pour que le monde flottât, tel qu'un songe, au sein de sa libre émotion. Mais le monde la déborde, et sa liberté s'anéantit. Cette victoire des éléments, Wagner lui-même en donne une image colossale à la fin du *Crépuscule des Dieux* : le feu consume le Walhall ; le Rhin envahit la terre ; avec les dieux, l'homme succombe ; le chaos refait l'unité.

Ainsi se répondent ces deux phrases qui émergent comme deux flambeaux sur son drame et sur tout le lyrisme allemand.

« La vie et la mort, l'importance et l'existence du monde visible, tout ici dépend uniquement des mouvements intimes de l'âme. »

« Tout ce qui est individuel se perd dans l'haleine de la vie universelle[1]. »

III

Après la surtension de la pensée wagnérienne, une période de langueur artistique était fatale.

L'Allemagne s'est liée au tenace effort d'approfondir, de propager Wagner. Elle se repose, en outre, d'avoir nourri, depuis Bach et Mozart, une telle succession de grands inspirés. Leur continuité, pour la première fois, s'arrête avec Brahms. Brahms est mort. La musique des survivants demeure sérieuse et substantielle. Ils gardent la science ; mais beaucoup semblent las de ce qui constituait les formes héréditaires, unité dense, polyphonie, lyrisme absolu, symbole. Ils éprouvent un besoin de vérité simple. Max Bruch assagit la flamme de

1. Wagner, *Musique de l'avenir*, VII, à propos de *Tristan*.

Schumann. Ses cantates sur des sujets grecs sont belles d'une sérénité toute plastique. Goldmarck ramène la Symphonie à la suite d'où elle est née. Humperdinck atténue d'élégance française la naïveté de son fantastique.

La lumière leur vient d'ailleurs, ne vient plus d'eux.

Cette phase d'indécision présage-t-elle une autre apogée prochaine? Le génie mélodique ne meurt pas ; il se déplace.

Les Scandinaves et les Russes nous ont, quelque temps, séduits par la jeunesse de leur art, l'instantané de la sensation, le mépris de la scholastique. Ils ont mûri trop vite. Les premiers surtout n'ont rien donné de vital. Le dilettantisme respira dans leurs élégies des paysages humides et flottants. Des femmes anémiques ont pu rafraîchir leurs lassitudes à ces cantilènes d'une monotone inconscience que brusquent des rythmes nerveux, décadents. Grieg, Swendsen, Sinding, prennent, telles quelles, au peuple norvégien, ses danses subtilement amoureuses. Elles ont, par elles-mêmes, un charme d'exotisme. Dès qu'ils prétendent les amplifier en sonates, en concertos, en symphonies, on sent une technique pauvre et la mince étoffe de leurs idées.

La musique slave, par ses aspects locaux, est trop loin de nous. Peut-être atteindra-t-elle son âge d'équilibre. Mais la force qui l'agite est encore mal réglée. Les Russes se sont pendus aux mamelles allemandes. Ils ont absorbé voracement tout ce qu'offrait à leur nature le verger français. Ils reçurent des mains de Berlioz la justesse de l'expression, la grâce. Toutefois dans une mélodie de Rubinstein ou de Tchaikowski, le sentiment ne s'alambique pas, comme dans Schumann, en pensée. Il est proche de la sensation, plus expansif qu'intime, diffus, grandiloquent ; ses magnificences se conforment à des liturgies fastueuses. Il s'échappe en

puissantes masses, selon des plans unis. Il sort sain et fougueux, avec un appétit d'immensité, clair; mais sa grâce n'est jamais la grâce française, si svelte et réfléchie. Elle se gonfle d'une tendresse brûlante. Le sens de l'amour, une fois ou l'autre, suscitera dans ce peuple des chants universels que toute âme puisse adopter.

L'Italie a trop longtemps douté d'elle-même. La gloire de Beethoven l'a troublée, ses artistes ont cru pouvoir transplanter l'art sentimental de Schumann [1]; malgré eux, ils reviennent à leurs ancêtres, et aux mélodies fortement musclées, simplement harmonisées, au beau vocal, à la joie, aux larges sonorités éblouissantes. Verdi s'est tu sur le rire épais de Falstaff. Perosi retrouve quelques grandes inflexions du pathétique d'église, mais il jette fiévreusement ses oratorios; et, au théâtre, depuis les *Pagliacci* de Leoncavallo jusqu'à la *Bohème* de Puccini, les œuvres se culbutent, comme des groupes de masques, provisoires, ivres, bariolées.

L'exaltation wagnérienne, en France, a donné ses résultats. Ce sont les musiciens français que Wagner secoua le plus violemment. Chez beaucoup, il rencontra l'état mental, que préparait, en partie, César Franck [2], et où flottèrent, il y a quinze ans, les poètes symbolistes : un besoin d'indéfini, de profondeur, d'intensité complexe; l'élan vers les extrêmes; l'horreur des jougs traditionnels; la hâte d'échapper, le soir, aux

1. Voir les symphonies de Sgambati, les sonates et trios de Lazzari, etc.

2. Bien que Guillaume Lekeu, cet élève de Franck, soit mort très jeune, ses œuvres sont un témoignage ; il répète, en les outrant, les étrangetés de son maître : alternances de scholastique et de mysticisme ; harmonies qui jaillissent, confuses comme la vapeur des grappes foulées dans la cuve ; formes fuyantes ; violences subites parmi des mouvements langoureux à mourir (V. sa sonate pour piano, celle pour piano et violon, etc.)

formules ébauchées le matin; le tourment d'énoncer l'idée pareille à son premier germe inconscient qui, seul, est tout à fait spontané. Il semble qu'ils devaient se porter vers la pure musique instrumentale. Quelques-uns l'ont fait. Mais le théâtre et la symphonie descriptive ont presque tout absorbé. On suivit Wagner en ce qu'il a de plus incompatible avec nos tendances: la légende, l'irréel tragique, l'hyperbole des passions, la mélopée dure, les orchestrations débordantes, l'unité compacte. Les sonoristes ont négligé, dans l'orchestre, l'ordonnance des groupes pour combiner des mélanges, des clairs-obscurs indistincts. Le symbolisme des poèmes symphoniques a tourné parfois à la charade. Des philosophies, des cosmogonies ont prétendu s'infuser dans le drame lyrique; les cors, les violoncelles se sont faits prédicants. Et, sous chaque rôle, l'inévitable motif conducteur s'est planté comme le confident des vieilles tragédies, avec l'illusion d'accomplir entre le drame et la musique une pénétration totale.

Aujourd'hui, parmi les wagnériens eux-mêmes, un mouvement s'annonce dans un sens de réalisme et de simplicité [1]. Et il paraît clair que ce n'est pas une satiété d'un jour, après laquelle l'art reprendrait sa course vers un lyrisme plus furieux, plus compliqué, plus changeant.

Le lyrisme a touché ses limites, en atteignant les limites réceptives de l'organisme humain. Il y a quelque bêtise à vouloir être intense systématiquement. Les sensations extrêmes deviennent très vite incohérentes. A mesure qu'elles s'exagèrent, l'âme réagit moins sur elles pour les coordonner. Or, la joie parfaite qui est la fin de l'art, c'est d'établir dans l'être

1. V. dans le livre de M. Alfred Bruneau : *Musiques d'hier et de demain*, les articles intitulés : l' « *éminemment français* » et *renouveau*.

une libre conscience de ce qu'il perçoit, non de le foudroyer par des ébranlements sans forme. Plus que les autres, les vibrations violentes tendent à se répéter dans le cerveau, s'imitant elles-mêmes, avec une persistance d'autant plus tyrannique que les groupes de sons, plus complexes et déchirants, ont retenti sur des organes plus fins. L'artiste subit alors ses combinaisons préférées. L'excessif mène au convenu, au poncif du sentiment, le plus exécrable des poncifs. Les outrances de l'instrumentation deviennent une sorte de routine.

La musique, comme le désir, met en jeu le sens musculaire, la volonté, la réflexion, tout l'homme. Un flamboiement s'élève des sons, plus transportant que toutes les joies de la lumière [1]. Mais il faut que ce pouvoir sache se modérer. Au bout des ivresses désordonnées et des stupeurs dont elles se payent, c'est l'impuissance de sentir.

Pour le musicien lui-même, l'habitude affadit les harmonies *corsées*. Ses nerfs veulent des aiguillons plus troublants. Les accords, pour se renforcer, se déforment. Ils se chargent de bizarreries, éclatent comme au hasard, sans lien. Ils furent engendrés pourtant selon une logique instinctive : leur structure naturelle doit s'affirmer plus vivace que leurs altérations. L'harmonie dissonante élargira sans doute encore ses franchises. Les modes, les tonalités se pénétreront d'alternances plus hardies, de sympathies plus vastes; entre les timbres de l'orchestre, bien des affinités restent à découvrir. Mais, avant que la sensibilité modifiée des races accepte des rapports de sons maintenant inconcevables, il faudra que la musique antérieure ait perdu

1. On sait qu'auprès des vibrations lumineuses les vibrations musicales sont infiniment lentes. Mais la musique est en nous ; perçue, elle va droit aux profondeurs de l'être. La lumière agit plus simplement sur les organes.

son efficacité vitale, que tous les principes de beauté qu'elle contient soient épuisés.

La force qui dissout hâte assez d'elle-même ses fermentations, sans que l'artiste ait besoin de les activer. Ce qui vit aime sa forme, a la volonté de durer. Deux puissances, celle qui retient dans l'être et celle qui décompose, sont liées ensemble au sein du monde ; le monde subsiste par leur équilibre. Tout art veut déployer l'image de leurs relations. La musique, mieux que nul autre, fait coexister le double état de l'être fini, changer et résister au changement. Car la persistance des thèmes peut presque égaler la volubilité des molécules sonores ; par des sortilèges multiples les sons renaissent, allongent leur existence. La complexité des rapports tressés autour d'une note unit sa durée frêle à l'émission totale de la mélodie. Dans le contrepoint, la tenue d'une voix sur les autres en mouvement figure, pour un instant, comme une substance parmi l'ondulation des phénomènes.

L'équilibre entre la force qui change et la résistance au changement est pour la musique une nécessité intérieure. Tout effet tend à énoncer son lien avec sa cause : les notes d'un chant remémorent la tonique dont elles procèdent, s'échappent hors d'elle, s'évertuent à la rejoindre. Si la mélodie peut avoir une terminaison suspensive — ainsi, dans les hymnes grecs et les proses grégoriennes —, si, au lieu d'être une phrase close et ponctuée avec des membres symétriques, elle peut germer d'un groupe infime de sons, d'un accord, d'une palpitation de rythme qui se réitèrent, s'accroissent, il importe que l'élément générateur acquière la plus forte résistance de vie, qu'il articule avec justesse une émotion vraie, que ses formes solides augmentent, dans l'universelle réalité, le domaine du permanent.

Les époques où le principe qui constitue s'harmonisa avec l'instinct des métamorphoses ont été, dans l'art,

d'une beauté radieuse. Des transitions souffrantes sont inévitables : par moment, le devenir se délivre sans contrepoids. Les Formes se corrompent et s'amalgament; mais elles reparaissent parfaites d'éclat, comme des lys. Tout alors est plein de certitude ; une gloire tranquille repose sur les œuvres, jusqu'à ce que des anarchies nouvelles provoquent de plus pures résurrections.

Il faut que l'inspiré puisse avoir foi dans la solidité de son œuvre. S'il vole avec le vent, comme les animaux d'Ezéchiel qui ne se retournaient jamais derrière eux, que posera-t-il de certain? La mode et la sensation resteront les seules puissances. Ceux qui laissent, entre les cellules molles de leur pensée, les thèmes agoniser de ton en ton, de style en style, croient être ainsi plus près de la sincérité dernière. Peut-être en effet leur chant s'écoule-t-il à l'image de leur nature. Mais ils manquent d'amour : l'énergie de l'amour n'est autre que de mettre en sa perfection la forme de ce qu'on veut créer. Il est inadmissible qu'on fasse de la conception une décomposition sans fin du germe. C'est un signe d'impuissance, lorsque l'âme repousse la sujétion des formes, ne veut plus de la joie de se connaître, est rassasiée de toucher ses horizons.

Le sentiment ne peut se suffire à lui-même : c'est pourquoi toute la musique sentimentale, depuis un siècle, s'est fatiguée à compliquer ses modes d'expression : pour donner une prise à son vide effort, il a fallu des recherches d'harmonie, le tourment de l'instrumentation, et enfin, un symbolisme initiatique, les lourdes synthèses du drame.

En rejetant l'âme sur elle-même, elle n'a fait qu'aggraver sa loi de souffrance ; car toute révolte contre la réalité a pour salaire un affaissement plus atroce sous son joug.

La musique a trop essayé de révéler « un enchaîne-

ment nouveau des phénomènes. » Il est temps qu'elle rende gloire à celui qui est.

Ces idées féconderaient depuis longtemps la pensée collective, si la lutte ne s'était prolongée entre la folie anarchique et l'évidence de la loi. « Notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines. Il faudra une génération, deux générations peut-être... avant qu'on écrive logiquement, dans la haute et pure simplicité du vrai. [1] »

Cependant la musique française s'est déjà fortement reprise. Le retour à Gluck est un indice. Les scènes les plus simples des *Troyens* ont été les mieux senties. *Mors* et *Vita* s'est imposé. *Carmen* vit, plus populaire que jamais. Dans quelques-unes des œuvres nouvelles, parmi des végétations wagnériennes, repoussent les vieux éléments de l'opéra-comique. Les mélodies sont franches; le symbolisme redevient juste et clair. Certains, il est vrai, négligeant toute règle, ne veulent plus qu'écouter le monde autour d'eux, et faire entrer dans leur musique les prolixes résonnances de la vie qui gronde; comme si l'art n'abrégeait, n'épurait pas nécessairement ce qu'il reproduit. Mais, dégagé de ses ivresses, cet élan vers les choses actuelles et l'art français se terminera par une soumission joyeuse aux instincts héréditaires de beauté.

S'il est un maître dont la pensée doive dominer et fortifier le mouvement prochain, c'est assurément Camille Saint-Saëns.

Il a traversé, sans trouble, une époque d'expression hystérique et de symbolisme à outrance.

Alors que la musique libre semblait succomber sous

1. E. Zola, l'*Œuvre*, p. 486. Nous sommes loin d'entendre le mot *vrai* au sens étroit de Zola; mais il faut retenir la beauté de sa formule.

l'engouement du théâtre, il a écrit des sonates, des concertos, des symphonies, si complets de structure, si clairs de linéaments, qu'on atteint, en les pénétrant, l'Idée même de ces Formes.

Il les a écrits avec la seule intention d'y mettre la plus parfaite vérité musicale, sachant que toute œuvre pure en soi prend d'elle-même un sens métaphysique vaste et certain.

Au théâtre, parmi la tyrannie des systèmes régnants, il a su maintenir que la vérité se moque des systèmes, que la valeur de l'inspiration est tout. Ses poèmes dramatiques, musicalement spontanés, posent tout un groupe de figures typiques qui leur appartiennent, dominées par deux créations incomparables, Samson et Benvenuto.

De ses drames, comme de ses symphonies, les mélodies rayonnent, chœur ailé, solide, formes essentielles, pénétrantes, douloureuses, ironiques, méditatives, héroïques, toutes simples et en harmonie avec leur fin.

Son développement n'a pas été, comme celui de beaucoup de modernes, le résultat de sa culture et de sa volonté; il est musicien de naissance, « de droit divin », si on peut dire.

Sa science est colossale; il s'en affranchit, ne veut lui devoir que la sécurité de l'exécution; à force de certitude, insouciant du style.

Nul art n'est plus hautement français; et pourtant, il s'est soumis, plus que personne, à la discipline germanique.

Venu au terme d'une ère immense, il a, d'un sûr instinct, rejeté les parties mortes et pris le fonds nourrissant du passé, ce qui devait l'aider à réaliser toute sa nature.

La rectitude de son labeur résume les conditions où de grandes choses peuvent naître.

Sa fécondité est un surcroît de puissance; son œuvre est loin d'être close, et à chaque production, il marche vers plus de lumière, de sobriété, de force. Mais il n'aurait donné que sa sonate pour violoncelle, le concerto et la symphonie en *ut* mineur, *Phaéton*, le *Déluge*, *Samson* et *Ascanio*, sa musique garderait une telle importance, que si l'on voulait s'en abstraire, le lien des temps serait rompu et l'avenir appauvri.

D'autres ont fait de la mélodie un philtre féminin d'inconscience et de volupté. Il exalte le principe mâle, l'énergie dominatrice, l'équilibre de la logique et de l'amour.

Alors que l'esprit de révolution s'exaspérait jusqu'à vouloir dissoudre les éléments de la pensée mélodique, il a tranquillement affirmé les relations constantes des sons, les aspects inaltérables des êtres. Mais sa pondération est une victoire sur un fond de nature âpre, strident, exubérant, révolté ; sa joie, une résignation virile à ses limites. Sa musique a le dogmatisme d'une liturgie. Ce qu'elle annonce, ce n'est plus le pressentiment d'une délivrance impossible, mais la délivrance immédiate par l'acceptation des Lois. Elle dévoile la force et la sagesse qui reposent au sein du monde, et lie les ténèbres mêmes dans un rythme divin.

L'heure est proche où Saint-Saëns resplendira comme le Maître incontesté. Sa gloire a été lente, s'est faite d'elle-même avec douceur, s'élargira sans obscurcissement. En apparence, il n'a point d'école; il n'aura été le dieu d'aucune secte; mais il demeurera une des puissances fécondantes devant qui les volontés humaines se réconcilient.

Juin 1901.

CHAPITRE PREMIER

L'ŒUVRE INTÉRIEURE

I

Un poème musical est, à l'égard des causes concrètes, une création plus libre qu'une fresque ou une statue. La musique n'énonce pas de limite entre la matière et la pensée. Elle peut abolir le dualisme de la conscience et de l'objet perçu. Dans les parties orageuses d'une symphonie, qu'a voulu faire entendre le musicien? Est-ce le choc des éléments? Est-ce le tressaillement de son être en vibration? Il semble que les deux mondes, résorbés l'un dans l'autre, ruissellent simultanés, indistincts.

Cependant, bien que l'œuvre soit le résidu d'exaltations cérébrales inappréciables, et qu'au moment de la conception, l'esprit semble mourir aux choses du dehors, dans la plus abstraite des mélodies instrumentales des milliers d'influences sont présentes, d'une façon synthétique, idéalement. Il peut être impossible de démêler à quel état mental correspondit tel accord. Mais ce qui fait que la pensée d'un musicien ne se confond avec nulle autre, ce sont les nuances de son

effort contre l'idée, de ses victoires sur elle ; c'est son tempérament, ses harmonies avec les milieux, les réactions de sa volonté, sa métaphysique inconsciente, ses innombrables sensations.

Quand l'inspiré est vivant, que son âme s'est enrichie des principes de force qui sont les nôtres, que sa musique est une arche de beauté, il y a une joie incomparable à circonscrire le mystère où s'est développé son génie, à envahir, aussi loin qu'on peut, les couches intérieures de sa formation ; avant d'entrer dans la moisson des Formes, chaude, remuée encore des souffles du large été qui l'a nourrie.

II

Comme Hérold, Halévy, Gounod, Bizet, Camille Saint-Saëns est né à Paris ; et il est resté, malgré ses incessants voyages, nettement parisien. Paris est l'endroit du monde où il se retrouve le mieux chez lui.

Ce serait puéril de croire qu'élevé loin de Paris, il aurait perdu son aisance de style, son alacrité de gestes et d'esprit. Mais, ailleurs, ses dons auraient fructifié moins spontanément. Concevrait-on *Etienne Marcel*, *Ascanio*, écrits par un homme qui n'aurait pas compris Notre-Dame, le vieux peuple, le Paris des rois, Fontainebleau, la Diane de Jean Goujon, et qui, sous la vie moderne et ses lourdes déformations, même dans les toilettes des femmes, l'ordonnance des fêtes et des monuments, ne sentirait pas les qualités héréditaires de la race, celles qu'il a prises pour les épurer? aurait-il trouvé sa *Marche héroïque*, ce rythme nerveux, ces sonorités claires dans le deuil, ce raidissement

des vaincus vers l'espoir, s'il n'avait été là, lors du siège, marchant aux avant-postes ?

Mais Paris a des contacts fatals aux natures indécises. La camaraderie d'artistes évaporés, truqueurs, exploiteurs, les poignées de mains banales, l'épuisante inanité des conversations, le cloaque des intrigues, c'est plus qu'il n'en faut pour étouffer toute œuvre cordiale, recueillie. Saint-Saëns filtrera les courants mondains. Il s'isolera, n'acceptant de Paris, à ses jours de travail, que cette impulsion qui sort de l'immense grondement humain, et qui accélère, dans le cerveau, la circulation de l'idée.

Sa première éducation fut droite et sérieuse. Peut-être lui a-t-il dû la fermeté de son développement.

Ses ancêtres, son père, habitaient la Normandie, le gras sol nourricier de Flaubert et de Maupassant. Il est né d'une famille moyenne, plantureuse dans son fond, déjà trop affinée. Son aïeul maternel, vers la fin du XVIIIe siècle, avait inventé une sorte d'orgue expressif. Sa grand'tante, qui lui mit les doigts sur le piano, avait une forte culture musicale. Sa mère peignait avec talent. Mais elle voulut un fils musicien ; elle pressentit l'enfant qu'elle portait et coopéra au prodige de sa vocation.

Il vint au monde [1], exténué par cette attente. On

1. Le 9 octobre 1835. Sur la biographie et l'œuvre de Saint-Saëns, un certain nombre d'études partielles ont été publiées. Qu'il suffise de rappeler celle de Georges Servières. (*La Musique française moderne*), les pages plutôt malveillantes de Hugues Imbert, (*Profils de musiciens*), le petit livre allemand d'Otto Neitzel (Berlin, 1899), et les multiples articles de revue ou de journaux que lui ont consacrés entre autres René de Récy, Camille Bellaigue, Pierre Lalo, Louis de Fourcaud, Gabriel Fauré; en outre quelques monographies relatives aux drames lyriques, celles de Destranges sur *Samson* et *Proserpine*, d'Edmond Hippeau sur *Henri VIII* et de Charles Malherbe sur *Ascanio*.

dut l'allaiter à la campagne pour qu'il eût des chances de vivre. Sa nature réagit impatiemment. Avant l'âge de trois ans, ses facultés s'étaient dénouées. L'appareil auditif était, chez lui, tellement délicat, qu'il avait horreur du bruit, comme d'une souillure. On aiguisa cette perfection d'organes, en dressant son oreille aux sonorités[1]. On faisait tinter, devant lui, des flambeaux, des verres, des bobèches; et il indiquait, sans hésitation, la note émise : attentif aux voix de la matière pour les ordonner, non pour les subir. Il percevait, comme des formes écrites musicalement, les bruits de l'espace et les rythmes : à travers la cloison d'une chambre, il notait une noire et une croche dans la démarche d'un boiteux.

Sa précocité égala presque celle de Mozart, unique dans l'histoire des musiciens, quoique beaucoup aient révélé leur instinct bien plutôt que les poètes ou les peintres. En entrant parmi les choses de son art, il n'avait pas l'air de quelqu'un qui apprend, mais qui se souvient. La joie où se fit cette conquête intuitive l'accélérait. La voracité de sa mémoire était exorbitante. Son jugement étonne plus encore. Dans les mélodies qu'il essayait de construire, on sentait une volonté, un plan. Quand on voulut lui faire jouer de ces morceaux d'enfants, formés à la main droite d'un « joli » motif, avec, à la gauche, un accompagnement sans valeur, il opposa une résistance incompréhensible. Il n'en sut donner que cette seule raison :

« La basse ne chante pas. »

C'est alors que des œuvres faciles d'Haydn et de Mozart lui furent mises entre les mains : un choix qui

1. « Sa mère prenait plaisir à régler toutes les pendules de la maison de façon à ce qu'elles sonnassent successivement les douze coups de midi. Et l'enfant s'amusait à comparer, entre elles, les diverses sonneries. » (Marie Biermé, *Journal des gens de lettres belges*, 30 nov. 1898.)

serait tout simple aujourd'hui. Mais, vers 1840, tandis que la poésie romantique avait l'illusion d'imiter l'Allemagne, la musique, plus lente, restait en proie à l'engouement italien. Balzac, après Stendahl, venait de le consacrer dans sa *Massimilla Doni*. On n'avait pas encore oublié les *Puritains* de Bellini. Donizetti allait bientôt donner la *Favorite* et la *Fille du Régiment*. Sans parler de Meyerbeer, il n'est pas un seul des compositeurs, ou français, ou séjournant à Paris, ni Hérold, ni Gounod, ni Berlioz, ni Liszt, ni Wagner lui-même — puisqu'il achevait son *Rienzi* — que l'emphase rossinienne n'ait momentanémeut troublé. Saint-Saëns en fut préservé autant qu'il pouvait l'être. Un milieu d'élite le gardait. Son désir était tendu vers des nourritures substantielles : Haydn et Mozart lui convinrent excellemment.

Il s'était égayé, sans le savoir, à son premier printemps [1], de la musique tremblante et ininterrompue des feuilles qui jouent avec la clarté. Il reconnut dans Haydn une voix mélodique presque aussi intarissable que celles de la nature, mais réduite en formes simples, intelligentes, articulées. On n'oserait plus être fécond comme Haydn : et pourtant, au travers de son écriture insouciante, des merveilles imprévues jaillissent, des choses d'une solidité, d'un calme incomparables. Une gravité de liturgie soutient ses adagios, et passe dans ses menuets aux grâces cérémonieuses. Nulle musique n'apprendra mieux à Saint-Saëns le jeu délié de l'orchestration, la force d'une scholastique latente, et comment de moyens élémentaires peuvent sortir les effets les plus imposants.

Il est impossible, quand on se représente Saint-Saëns enfant, de ne pas songer à Mozart. L'adolescence de Mozart fut une fête, une gracieuse ivresse d'ap-

1. Il fut élevé d'abord à la campagne.

prendre et de produire : vendangeur du passé, dont la force clarifiée circula dans ses veines avec une suprême aisance ; libre d'humeur, prompt dans l'acte ; des perceptions limpides et courtes, et un esprit flexible à tout, même aux sciences, le don de construire les Nombres étant d'ailleurs très proche de la faculté musicale [1]. Sa jeunesse ornait de ses consonnances toutes les idées. Il mettait un air de facilité sur les œuvres les plus ardues. Supérieur à ses triomphes de virtuose, il aima la musique pour elle-même, au point de porter dans l'opéra le pur style symphonique. Il accrut la plénitude de l'orchestre, trouva le premier des effets de masses. Sa véhémence éclate en progressions serrées, d'une logique ardente. Mais la vérité, pour lui, se confondait avec la mesure [2]. Il dédaignait l'outrance et les superfluités. Rarement il appuie sur une impression. Sa douceur est agissante ; sa vivacité ne tourne jamais à la prestesse mécanique et folle des Italiens. Les cimes de la vie consciente vibrent seules dans son chant vermeil qui, par instants, tient à peine aux basses allégées. Les inflexions s'arrondissent ; la sobre ironie d'un trille se fond en une cadence ingénue. Sa tendresse purifie la gaîté païenne des temps monarchiques. Il fut frémissant, comme un moderne. Il s'épuisa à trop aimer, à trop agir. Mais son besoin de perfection fut plus fort que le désir de vivre : « Je termine en ce moment mon chant funèbre ; car il ne doit pas rester imparfait [3]. »

Lorsque Saint-Saëns lut ses sonates et ses concer-

1. Leibniz eut une intuition admirable, mais incomplète, en définissant la musique « un exercice d'arithmétique inconscient. »

2. « La *mesure*, le *vrai*, écrivait-il, on ne les connaît, on ne les estime plus. »

3. C'est la dernière phrase de sa dernière lettre (à M. Da Ponte, septembre 1791.)

tos, un génie fraternel l'enveloppa de son influence. Il sentit mieux de quelle race il était.

Lui aussi, il voulait, sans qu'il s'en rendît compte, la victoire de la pensée sur les formes par l'harmonie qu'elle leur impose. De cette première intimité un ravissement lui resta. Dans la suite, il s'est demandé, en songeant à certaines pages de Mozart, si la musique retrouverait jamais une telle heure de beauté [1].

Il passa de Mozart à Grétry et n'éprouva point le malaise d'une divergence. Ces maîtres agissaient sur lui dans un sens unique, se rejoignant eux-mêmes par une égale simplicité. Si on l'eût livré tout d'abord au torrent des œuvres modernes, il s'exposait à ce bariolage des compositions néo-italiennes où l'on trouve des phrases à la Schumann, portées sur des rythmes napolitains et s'achevant en des cadences wagnériennes; au lieu qu'ayant constitué la couleur fondamentale de son style, il pourra, sans altérer ses harmonies intimes, approcher, plus tard, Wagner et Liszt.

Au contact de Grétry, ses instincts de mélodiste s'épanouirent naïvement. Longtemps après, il connaîtra Rameau; il faut néanmoins préciser ici leurs affinités : elles sont un merveilleux phénomène d'atavisme dans le génie, à cela près que, chez Rameau, la magnificence des vues théoriques dépassa peut-être l'inspiration. Rameau devina et démontra la connexion fondamentale des accords entre eux. « *Tout part d'un seul son harmonieux* [2]. » Les consonnances seules ont une réalité; des éléments partiels transplantés d'un groupe consonant à un autre y insèrent l'impression d'une dissonance. Ses habitudes d'organiste persistent dans ses œuvres pour clavecin. Mais la pratique du clavecin lui découvrit l'avenir prodigieux du chro-

1. *Portraits et Souvenirs*, p. 165.
2. Rameau, *Traité de la génération harmonique*.

matisme et de l'enharmonie. Il pressentit que le clavecin, devenu piano, pourrait résumer l'orchestre. Ses pièces imitatives — telles, *les Forgerons* — sont surprenantes d'intensité.

Les tendances exactes, inscrites dans son profil sec, aigu de philosophe, ont fait de sa musique un Nôme pur de la raison. Il désattifa le style des frisures que lui avaient infligées les Chambonnières et les Couperin. Il semble dégager les sons de leur lien avec la matière. Une nécessité virile enserre ses formes maigres et solides. Elles s'offrent avec leur netteté élémentaire, comme des figures qui découpent le circuit blanc d'un vase, peintes de deux traits rouges déliés, si précises que leur nudité devient l'Idée pure de leur être. La précision de Rameau n'est pas sans âme : la justesse tranchante de sa pensée se résout en émotion. Mais surtout il représente, dans ses menuets d'une aisance unique, le vieil équilibre du génie français, une joie fondée sur la possession saine des biens sociaux, se réglant par la bienséance de ses mouvements, adaptation pleine d'amour à l'ordre établi du monde.

Par une renaissance mystérieuse de l'esprit d'un temps, les qualités de Rameau se reproduisirent chez Saint-Saëns, amplifiées, il est vrai, et plus instinctives. Pourtant, ni dans Rameau, ni dans Mozart, il n'aurait vu tout ce qu'il devait être. Ce furent des portes d'ivoire l'attirant à des régions plus profondes et tourmentées. Bach même ne lui suffira pas. La simplicité d'une culture impersonnelle, puissance de l'ère archaïque, était, au XIXe siècle, irréalisable. Nulle école ne pouvait plus être fermée comme un cloître. Des mouvements contradictoires s'entrecroisaient, paralysant les médiocres ; et il fallait aux forts une force décuple, pour ne pas rouler au hasard de ce tumulte. Beethoven, affamé de liberté, n'aurait voulu se laisser qu'un point d'appui, le sentiment. Il pensait

que l'artiste, de même qu'un sectaire enfoncé dans son idée, en allant jusqu'au bout d'un lyrisme hyperbolique, retrouverait en lui-même cette unité qu'il n'acceptait plus de la tradition. Il mêlait à la musique un principe de douleur et d'immensité, le double besoin de ramener le monde en soi et de dilater, dans l'œuvre, une image totale de l'Etre.

Saint-Saëns ne pouvait pas échapper à son joug. Même, impressionnable jusqu'au déséquilibre, avec les énergies indépendantes qui le soulevaient, et ses appétits d'héroïsme, cette musique le bouleversa. Mais son intelligence réagit sur ses impulsions. Seules, les parties lumineuses du génie de Beethoven lui furent assimilables. Les autres, les éléments d'amertume et de révolte, il les disciplina sous une règle logique, glorifiant la raison, même dans l'expression du chaos [1].

A sept ans, on le confia au pianiste Stamaty. Stamaty, quoique médiocre, était l'élève de Kalkbrenner, donc initié à la grande tradition. Comme son maître, il dédaignait dans la technique du piano les gros effets de puissance, où Thalberg et Liszt triomphèrent. Il prétendait que toute la vigueur fût projetée non du bras, mais de la pointe des doigts, et que les octaves, s'écroulant en traits rapides, se fissent aussi souplement que des notes simples. Il visait à réparer, par l'entraînement, l'infériorité de la main gauche, cette asymétrie de l'organisme. Saint-Saëns avait le poignet prodigieusement flexible. Il lui était presque superflu de faire des gammes. La virtuosité n'était pas son but ; tout petit, il avait déclaré qu'il voulait être un musicien, et non un pianiste. Il traita le piano comme l'opulent point d'appui de l'ensemble polyphonique, l'abréviateur de la symphonie.

En improvisant, il résistait à la folie de modula-

1. Ainsi, le scherzo de la Symphonie en *ut* mineur, la vision du *Déluge*, *Phaéton*, etc.

tions qui enivre tout improvisateur sentimental. A l'exemple de Beethoven [1], il exigeait de lui-même que ses ébauches « se tinssent, eussent une forme ». Mais il ne repoussait pas la joie physique inhérente au toucher de son instrument. Il y eut toujours chez lui une expansion d'ardeur nerveuse extraordinaire. Il se jetait au clavier, comme vers un cheval de course ; en le parcourant, il trouvait la volupté d'une domination sur la matière indocile ; sa force se transmettait, la résistance au mouvement était abolie, et les belles lignes sonores d'un trait se pétrissaient, se défaisaient sous ses doigts.

Le 2 juin 1846, il donna son premier Concert à la salle Pleyel. Jamais il n'avait pris contact avec la foule. Une salle en rumeur, le vacarme des applaudissements l'étourdissaient. Avec sa volonté déjà tendue, il put s'abstraire de cette sensation et neutraliser l'opprimante présence du public. Quand l'orchestre des Italiens eut achevé l'Ouverture des *Noces de Figaro*, il vint s'asseoir au piano, leste et simple ; on vit un adolescent long, fluet, avec des mains pâlottes. Sa figure délicate faisait songer à Chopin. Il avait des yeux singuliers, aux brusques lueurs dominatrices, mais dont la flamme semblait le plus souvent absorbée à l'intérieur par une vision latente.

Le seul programme de son concert indiquait ses tendances viriles. C'était d'une sévérité sans concessions. Il joua le Concerto en *si* bémol de Mozart, une fugue et un air varié de Haëndel, une fugue de Bach, un concerto de Beethoven. Et il joua, dit un journal du temps « sans livre devant lui, *sans effort*, dessinant son chant, son trait, avec *netteté*, élégance et même expression, au milieu des effets d'un orchestre tonnant de toute la puissance de ses voix [2]. »

1. Conversation de Beethoven avec Tomaschek (v. Victor Wilder, *Beethoven*.

2. Henri Blanchard, *Gazette musicale*.

La netteté était, dès lors, dans son jeu, impérieuse comme la force. Il a en effet ce que Mozart eût appelé un jeu « solide ». Il met en valeur la substance d'une mélodie, articule son mouvement, au point que les formes apparaissent un instant modelées dans l'espace où elles vont se dissiper. Jamais des pianissimos chimériques [1], des sons léchés, faits d'avance, des tumultes, des écrasements. Tout ce qu'il y a d'inné dans sa virtuosité se révèle à la rondeur fière, à la bonhomie superbe dont il domine les choses difficiles. Plus il projette sa vigueur, plus on la sent affluer à ses muscles, continue et magnifiquement variée. L'aplomb des octaves est terrible. Les tierces crépitent avec une foudroyante élasticité. Les arpèges se tissent comme des nuées d'étoiles, impondérables, mais laissant les harmonies se détacher en pointes d'éclairs transperçantes. Dans les cantabile, il méprise les vaines langueurs; chaque note pénètre l'âme simplement par la pureté de son émission. Il réserve pour deux ou trois moments de l'œuvre les grands éclats où le clavier retentit comme une mer; son exécution se conforme au sens de la musique qu'il joue; admirable de rectitude

1. Pour mieux concevoir, si on ne l'a pas entendu, les qualités de son jeu, il faut lire ces impressions de Schumann sur un génie tout contraire, sur Chopin pianiste : « Qu'on imagine une harpe éolienne qui aurait toute l'échelle des sons, et que la main d'un artiste jette ces sons pêle-mêle en toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon pourtant que toujours on entende un son fondamental grave et une délicate note haute continue... non pas chaque petite note distincte, mais plutôt une ondulation de l'accord de *la* bémol majeur avec la pédale pour le remonter de temps en temps;... mais à travers les harmonies, on distinguait, en pénétrant, des mélodies aux larges sons, merveilleuses... Et seulement au milieu, surgit, à côté du chant principal, une voix de ténor se faisant jour au milieu des accords. » (Schumann, *Œuvres choisies*, traduites par H. de Curzon.)

et de fidélité. Cette pondération, dans l'emportement d'allégresse qui tend toutes les cordes de son être, est supérieure aux furies athlétiques d'un Liszt ou d'un Rubinstein.

Le piano a si peu ébloui Saint-Saëns que, dans la série de ses productions, les œuvres pour piano seul sont très clairsemées. Les pianistes figureront dans le *Carnaval des animaux*. Il n'a pas même écrit une sonate pour son instrument, et il ne s'en sert jamais quand il compose.

L'harmonie et le contrepoint eurent pour lui une autre importance. Maleden fut son maître, contrapuntiste rigide. L'élève se divertissait parmi les pièges de l'écriture; il jonglait avec les combinaisons, adorant son art pour lui-même, jusqu'en ses aridités.

Il avait quatorze ans quand il entra dans la classe d'orgue de Benoist. Il apporta à l'orgue son intuition du coloris instrumental, la légèreté féerique de son toucher. Dès qu'il joue, le pédalier même est comme délivré de sa dure pesanteur fondamentale. Mais, sous l'influence de l'orgue, le dogmatisme de son génie se solidifia. L'orgue est l'arche cosmique, la gerbe immense des sonorités, un comme le dogme, illimité dans la richesse de ses voix. Les jeux dociles répondent au doigt de l'artiste impersonnellement. Le pédalier enveloppe de son haleine mugissante les flûtes candides les plus lointaines. C'est le principe mâle omnipotent, l'âme de l'Orient qui se perpétue purifiée : la plainte des lions et des taureaux rôde encore dans ses cavernes; au milieu de timbres plus neufs, persistent les bêlements des chalumeaux primitifs. Tout en lui repousse le changement; des noms archaïques se lisent au-dessus des jeux. L'éternel est son royaume; et la musique des liturgies sort d'elle-même de ses tuyaux lents, avec des inflexions et des cadences moins antiques que lui.

Des modernes ont osé pourtant interpréter sur l'orgue leurs songeries confuses. Il n'est point de prostitutions auxquelles des milliers d'organistes ne soumettent l'austère instrument : les formules voluptueuses, les gammes chromatiques dévidées sur la psalmodie du *Sanctus*, les gazouillis simulant le tapage d'une volière, et tous les cabotinages qui retiennent des auditoires grossiers.

Le tempérament de Saint-Saëns s'harmonisait avec la sévérité rituelle de l'orgue. Il se livra sans mesure à sa passion. Il comprit que dans l'incohérence où se développe un moderne, l'élément liturgique peut seul tremper le style d'une forte unité. Nous retrouverons dans ses œuvres d'orchestre les grandes tenues graves, les mouvements contrapuntiques, les cadences particulières à l'orgue.

Il avait spontanément l'intelligence de l'art religieux. Cette tournure de sa pensée fut, de très bonne heure, frappante. Toute une part de son inspiration serait inconcevable hors du catholicisme. Non qu'il soit resté, comme César Franck, dans l'adhésion totale de la croyance. Un certain mysticisme lui est en outre antipathique : il ne veut pas qu'on déforme les symboles par l'effervescence du sentiment. Il admet la musique d'église à l'église. Mais, longtemps organiste, il sera baigné dans la splendeur des rites. Il admirera la puissante architecture de la doctrine [1]. Chose étrange, les plus redoutables des dogmes l'ont surtout impressionné [2]. Une église est à la fois un lieu d'expiation,

1. « On ne peut contester à la doctrine chrétienne cette qualité, qu'elle est une Doctrine, c'est-à-dire un ensemble construit avec un art profond, dont toutes les parties se soutiennent solidement et dont la structure savante commande l'admiration de quiconque a pris la peine de l'étudier (*Portraits et Souvenirs* : Charles Gounod).

2. « L'église anglicane est un lieu sérieux, artistique, nullement *redoutable* comme notre Eglise catholique, où la Pré-

lieu terrible où les ténèbres de la Chute, la loi de la mort et du Jugement oppressent le cœur d'épouvante et d'humilité; et c'est un lieu d'apaisement, de baptême, de rédemption : tout converge au tabernacle, et le sang d'une humanité béatifiée fleurit en roses scintillantes dans les hauteurs des vitraux.

De ces deux faces du réalisme catholique, la première est dans sa musique, aussi nette que dans un *Dies irae* [1]. Personne n'a rendu plus clairement le poids infini de la Faute, l'angoisse de la lumière perdue, la douleur expiatrice, et les forces discordantes, ironiques qui menacent l'harmonie des êtres.

Au contraire, son idée de la vie parfaite se confond avec la notion de l'ordre. L'adaptation des formes à une fin restreinte, leur mouvement dans une hiérarchie terminée, voilà, pour lui, le terme divin de l'effort. A cet égard, il rejoint tous les maîtres de la musique sacrée, depuis Palestrina jusqu'à Haëndel. La beauté d'un motet de Palestrina, c'est l'ordonnance et l'entrelacement des voix. Chacune entre à son rang; les périodes brèves s'élargissent vers leur fin, puis recommencent, et construisent, dans une géométrie simple, l'image de la Cité pure où tout se meut sans plus changer. En dépit de cette analogie intérieure, Saint-Saëns n'eut guère d'enthousiasme pour Palestrina : cette musique lui parut trop loin de la nôtre, et trop abstraite. Il sentit en outre qu'au lieu de la chanter, comme on le fait en France, avec des nuances pleines d'onction, il y faudrait un accent rude et impersonnel, tel que les chantres de la Chapelle Sixtine en ont maintenu la tradition.

sence réelle, la Confession, mettent la terreur des inquiétants mystères ! »

(Id. *Docteur à Cambridge.*)

1. V. le *Déluge. Samson,* la *Danse macabre,* le *Requiem,* le 1er temps de la Symphonie en *ut* mineur, etc

Il étudia de même fort peu l'art religieux italien, de Corelli à Pergolèse. Et pourtant, si quelqu'un en a ressuscité instinctivement la grandeur, c'est lui, dans ses Oratorios, par son style substantiel, sobre, éclatant.

Mais l'homme que Saint-Saëns a pratiqué le plus constamment depuis son enfance est Sébastien Bach. A l'orgue surtout, et devant ses compositions religieuses, son immensité le stupéfia. Quelle que soit la différence de leurs races, il reconnut en lui son Ancêtre le plus profond. Car le principe de leur force est commun : c'est la continuité.

Tout, chez Bach, rend gloire à la continuité. Il créait avec une sereine égalité d'abondance, travaillait sans déviation, sans intervalle. Sous les rouleaux de sa perruque, sa grasse figure canonicale domine à jamais les temps, prêchant la paix et la santé. Il acheva l'ère scholastique, se fit un jeu de soulever ses complexités énormes, et devança de très loin l'avenir par son lyrisme, par ses hardiesses inconscientes. Il écrivait des fugues et des chorals, certain que ces genres étaient immuablement fixés. De même que l'éternelle Sagesse a réglé le mécanisme du monde une fois pour toutes, sa pensée circulait dans un système inaltérable. Ses harmonies se déterminent d'elles-mêmes, selon une marche presque fatale, qui provoque entre les voix les froissements de prodigieuses dissonances. Tous ses chants se développent par des successions contiguës, et le style fugué, auquel il les soumet, n'est que le recommencement perpétuel des motifs, presque sans une pause dans leur fuite.

Evidemment, ces formes ne pourraient plus s'imposer d'une façon constante à l'expression. L'identique équivaut au monotone. On ne construirait plus des Oratorios où les chœurs, les airs, les récitatifs alternent et se continuent, comme les figures d'une antique horloge.

Le génie de Bach eut des inclinations, dont Saint-Saëns s'est écarté, par cela seul qu'il est français : sa gaillardise était massive ; il était porté à l'immense, au compliqué, même à l'indéfini. Mais, à son école, il s'est rendu maître de la scholastique qu'il manie plus sûrement que pas un des modernes ; et nous verrons quelle beauté, quelle certitude elle confère à son style. Il s'enivra aussi parmi la plénitude harmonique de Bach ; il aima sa forte bonhomie, l'ampleur de ses rythmes, et l'émotion sacrée qui soulève ses chants abstraits. Il comprit que les richesses du sentiment peuvent tenir dans une logique rigide.

Haëndel, à son tour, le frappa par sa grandiloquence.

Bien des choses ont vieilli dans Haëndel : il écrivait avec une hâte terrible ; l'ennui des rites anglicans a déteint sur ses oratorios ; mais il prit en Angleterre le sentiment de l'élégance, et il avait séjourné à Rome, fréquenté Corelli. Telle *Sicilienne* de ses Concertos est un chef-d'œuvre de grâce pompeuse. Toute la gaîté du printemps ondule dans l'air de Judas Machabée : *Alors nos filles danseront*... ; l'*Alleluia* du *Messie* flamboie d'ivresses surhumaines : une clameur brève, semblant sortir d'un clairon d'archange, et qui se répète, dans une sorte de jubilation furieuse, sur un choral déployé comme une dalmatique !

Si toute l'âme de Saint-Saëns s'était tournée vers l'art religieux, son œuvre eût représenté moins largement la pensée moderne ; elle eût reçu d'autre part une profondeur de vie qu'on peut soupçonner d'après ses plus hauts poèmes. En se nourrissant de la musique d'église, il en absorba la substance intérieure et la spiritualité. Mais la symphonie et le théâtre l'appelaient. Son esprit se jouait parmi les apparences périssables ; il aspirait à embrasser d'une égale ardeur toutes les grandes Formes : la lyre et la harpe de-

vaient alterner dans ses mains. Sa jeunesse s'éveillait; il voyait, au-dessus de sa route claire, les fruits de joie qui s'offraient. Il saisissait, en passant, d'un geste ferme, ceux qui convenaient à sa force. Ses premières mélodies portent la certitude d'une conquête. Il y court un sang léger, fouetté par le vent des cimes. Cette droiture agissante fut un des plus beaux signes de son génie.

Il n'apparaît pas qu'une passion ait jamais désorganisé sa volonté, altéré ses rythmes. Comme à tous ceux qui produisent beaucoup, le temps lui manqua pour jouir. Son besoin d'aimer se concentra dans l'inspiration. Peut-être aussi tendait-il à dépouiller les joies charnelles des illusions du sentiment, et, de même que Flaubert, « le grotesque le retint sur la pente des désordres. [1] » L'insouciance de l'orgueil viril annule, dans les tempéraments énergiques, la préoccupation du désir. D'ailleurs il avait, à un degré surprenant, cette perception des différences qui constitue la finesse des races latines : les sens et l'esprit, c'étaient, pour lui, deux ordres distincts. Il aima en certaines femmes leur âme, en d'autres, leur beauté. Des motifs nettement sensuels se présentèrent au milieu de ses poèmes : la fin du premier acte de *Samson* et le deuxième, la *Nuit persane*, le duo d'Henri VIII et d'Anne de Boleyn, un passage de la *Jeunesse d'Hercule*, les mélodies de la *Lyre* [2], quelques scènes de *Phryné*. Il les traita d'une touche mâle, sévère, sauf dans *Phryné*, avec des nuances d'impression pourtant qui trahissent l'expérience brûlante de la volupté. Mais ce ne sont que des épisodes et on les compte. L'amour qu'il chante est presque toujours éthéré, incorporel, sans troubles sous-entendus. Il n'est pas de

1. Flaubert, *Correspondance*, t. III. Il ajoutait : « Je maintiens que le cynisme confine à la chasteté. »
2. Dans *la Lyre et la Harpe*.

musique amoureuse d'une spiritualité plus chaste que celle de *Proserpine* et d'*Ascanio*.

Les exaltations de sa vie se résolurent dans son art; et tout, dans son art, monte vers la pensée.

De très bonne heure, l'orchestre exerça sur lui une fascination ; le frémissement des sonorités pénétrait ses fibres comme un feu pur. Il démêlait les timbres, palpitait à leurs combinaisons. Ses idées se modelaient déjà selon l'ampleur du verbe instrumental. Il éprouva le même éblouissement que Berlioz, à la vue de cette portée de vingt-quatre lignes, en songeant aux dispositions innombrables qu'il pourrait y mettre. Avant tout, il voulut s'assimiler les façons d'être normales des instruments, leurs relations avec les tonalités, les lois des groupes. Mais il vit aussi dans l'orchestre le milieu libre et mouvant qui réfléchirait, multipliée, l'abondance de sa verve. Ce fut une commotion, quand, pour la première fois, une des grandes symphonies de Beethoven fut exécutée devant lui. Nous reconnaîtrons, dans sa première symphonie, la même volonté d'agir que chez Beethoven, ses rebondissements contre l'obstacle, son besoin de cohésion, sa largeur épique. Il ne retint de lui ni les contrastes, ni l'exaspération expressive, ni la fantaisie du développement, ni le symbolisme sentimental.

A l'égard d'autres maîtres allemands, son enthousiasme et sa liberté furent pareils. En 1848, Seghers venait de fonder la société de *Sainte Cécile* et allait révéler « la *Symphonie romaine* et le finale de *Loreley* de Mendelssohn (qui passait à cette époque pour un révolutionnaire), l'ouverture du *Manfred* de Schumann, l'ouverture de *Tannhaüser* et la marche religieuse de *Lohengrin*, la *Fuite en Egypte* de Berlioz [1]. » Saint-Saëns retrouva en Mendelssohn et en Schumann la

1. *Portraits et Souvenirs*, p. 192.

sève de Bach dont ils sont gonflés. Le premier satisfaisait son désir de lumière et d'équilibre. Il admira surtout *Elie* et la *Symphonie écossaise,* mais il repoussa la molle facilité de cette écriture trop consonante.

Il se donna quelque temps à Schumann jusqu'à ne plus voir tout ce qui l'en séparait. Une telle science dans une telle puissance de sentiment le transportèrent. Les lieder et le Quintette, à cause de leur aspect nettement plastique, lui inspirèrent un enthousiasme. Ensuite il se reprit : rien n'était plus contraire à sa nature que le style dense et haletant de Schumann. Il s'étonna, en relisant ses symphonies, de constater « qu'il ne laisse jamais compter de mesures aux instruments. »

Le prestige de Chopin s'exerça sur lui passagèrement. Il lui ressemblait par la distinction, il aurait pu s'abandonner à l'attrait de cette élégante nervosité mondaine. L'expression des nostalgies sentimentales n'aura pourtant qu'une part infime dans sa musique.

Wagner l'impressionna violemment. Il emportait à la campagne la partition d'orchestre de *Tannhaüser* et de *Tristan.* Plus tard, il gardera de la *Tétralogie* un souvenir enivré [1]; mais, dès sa jeunesse, il sut dégager de l'œuvre wagnérienne les éléments transposables, universels, et n'essaya jamais de s'en assimiler l'essence toute germanique. Wagner, de son côté, jugeait Saint-Saëns à sa vraie valeur; recevant à Zurich le quatuor Maurin qui venait lui jouer les derniers quatuors de Beethoven, il but à la santé de Camille Saint-Saëns, « le plus grand des musiciens français [2]. »

De Berlioz, Saint-Saëns se garda d'imiter les paradoxes, le goût de l'énorme et de l'impossible, le mépris de la tradition. Il n'eût pas admis sans le

1. V. *Harmonie et Mélodie.*
2. V. Ad. Jullien, *Wagner.*

restreindre, son axiome, repris ensuite par Gounod, que « l'expression est tout » ; car il sentait la beauté des formes musicales prises en elles-mêmes. La *Danse Macabre* est le rebours du *Songe de la Nuit de Sabbat*; il a pu créer, dans *Ascanio*, un admirable Benvenuto Cellini, et ne rien emprunter à celui de Berlioz « empanaché, fanfaron, italo-gascon. » Malgré tout, leurs tempéraments avaient de singulières ressemblances : en tous deux, l'intelligence prévaut sur le sentiment. Leur ironie incisive n'est qu'une subite comparaison de la réalité misérable avec leur idée très haute des choses. Berlioz définissait la passion, « l'acharnement à rendre le sens intime d'un sujet. » Ce qui équivaut à dire que voir les êtres comme ils sont résume la force expressive de l'art. Et le principe de leur don plastique est là : ils ont *vu* leurs motifs; en quelque façon ils les ont posés hors d'eux pour achever leur structure, lier leur ensemble. Extériorisant leurs idées, ils s'en sont détachés, et c'est pourquoi elles se dessinent souvent en lignes si calmes, sur un fond de pure lumière. La liberté de leur style tient au même détachement : Saint-Saëns, comme Berlioz, est trop clairvoyant pour subir un système ; il combine en vue de la seule vérité des modes d'expression dont l'alliance déconcerte toutes les routines : le *Roméo* de Berlioz n'est pas plus une symphonie qu'un oratorio ou un drame; il participe de ces trois genres. Pareillement, dans les œuvres scéniques de Saint-Saëns, le mélange de cantabile et de mélopée stupéfiera les gens qui confondent la beauté des formes avec l'application servile d'une formule.

La musique de Berlioz possède une magie hallucinante et compliquée ; Saint-Saëns, en revanche, le dépasse infiniment par l'abondance, la logique, par la force égale de l'exécution. Peut-être y avait-il une inconsciente jalousie dans la boutade du vieux maître

sur lui : « Il sait tout; mais il manque d'inexpérience [1]. » Plus tard, au moment des *Noces de Prométhée*, il racheta son erreur, lui prédit son avenir. Ils s'étaient compris, aimés en Gluck, leur commun dieu.

Saint-Saëns, en effet, à peine adolescent, raffolait déjà du théâtre, il y pressentait le milieu définitif de son génie. La seule attente du spectacle le ravissait; il endurait avec délices le chaos des instruments qui s'accordent, à cause du majestueux silence que fait soudain le bâton du chef d'orchestre, et le rideau levé sur le premier décor lui ouvrait des enchantements.

Mais, au théâtre aussi, il lui fallait régler ses impressions : des musiques italiennes, il n'accepta que l'allégresse du mouvement; elle y dégénère en un stupide vertige; dans les plus lentes mélodies de Saint-Saëns, elle se révèle, comme dans un corps sain, même au repos, la souplesse de muscles vivaces.

Meyerbeer ne put le gâter. Peut-être ses opéras lui ont-ils laissé le goût des sujets historiques. Il y a un abîme entre l'unité pénétrante d'*Henry VIII* et les gros décors du *Prophète*. Les airs de bravoure et le choral allemand fraternisaient dans le style hybride de ce cosmopolite, original seulement par le caractère sémitique de son art, par ses accents de haine religieuse et ses magnificences brutales. La simplicité vers laquelle aboutit la culture si vaste de Saint-Saëns n'a rien de commun avec ces concessions perpétuelles, ce pouvoir de s'adapter à des tendances contraires, spécial aux races longtemps opprimées, comme à certains animaux craintifs qui prennent la couleur successive de tous les milieux où ils se blottissent. Toutefois, il étudia chez Meyerbeer comment on plante sur la scène un puissant ensemble, quelles sont les choses qui *portent*.

1. Et non : « il manque de *mélodie* » ineptie indigne de Berlioz, que tous les biographes ont reproduite.

Une de ses émotions décisives fut la représentation de *Don Juan*. Il savait « la partition par cœur ; » aucun détail ne pouvait lui « échapper ». Après un demi-siècle il a « encore dans l'oreille le sextuor « *mille torbidi pensieri*, » la magnifique voix de Lablache, le trait de Dona Anna sur le passage « *che impensata novita* », que madame Grisi faisait avec une précision instrumentale excluant toute idée de roulade et d'ornement parasite[1]. » *Don Juan* et la *Flûte enchantée* affermirent son culte du beau vocal, en tant qu'il est l'interprétation des âmes par le chant. Puisque Mozart, avec des motifs librement formés, par eux-mêmes complets, a pu faire des réalités scéniques si poignantes, la symphonie et le théâtre parlaient donc une langue commune, et un génie flexible pouvait se porter de l'une à l'autre sans se déformer. L'animation joyeuse qui emporte l'allegro d'un quatuor passe identique dans les couplets de Leporello. Lorsqu'il créa Don Juan « par dessus la tête de son librettiste, » l'acte poétique et la conception musicale furent simultanés : l'idée de ce héros tressaillait au sein même de la musique moderne; car le tourment de l'homme qui, cherchant l'amour, sème la douleur, et l'élan trompé de l'art vers des formes changeantes et jamais parfaites, ce sont deux modes inégaux d'un même désir.

En approchant de Gluck, Saint-Saëns crut marcher vers un bois sacré. Les vibrations lentes des contrebasses s'assombrissaient dans la profondeur ; les violons et les hautbois frémissaient en pleine clarté. Ce qui donnait un sens à leur mouvement, c'étaient les voix ; elles semblaient descendre de trépieds prophétiques, embrasées, terribles, asservies, comme dans les Nômes, à des inflexions fatales. Des chœurs plaintifs et blancs de lumière déliaient leurs strophes cadencées.

1. *Portraits et Souvenirs*, p. 160.

Puis s'élançaient des visions hurlantes, sur des rythmes forgés d'airain. Les Destinées traçaient autour de l'âme suppliante un cercle de terreur. Mais la musique triomphait. Une loi d'amour succédait à la violence des forces ténébreuses. L'horizon se couronnait d'une paix nuptiale; ou le drame finissait en un bondissement de joie.

Le trait uni du chant, dont la concordance avec les mots renforce l'intensité; la pantomime, les airs et les chœurs liés par l'action, la puissance des effets descriptifs si naïvement produits, une allure de grandeur impérieuse et de virilité scandant même la pitié, l'impression austère que déterminent les ensembles statiques, la soumission de la mélopée à la logique des paroles, le simplisme de l'orchestre et des sujets mêmes, tout cela, Saint-Saëns le réalisera dans sa maturité, d'une manière de plus en plus stricte, et avec la splendeur d'éléments nouveaux.

De temps à autre, sans interrompre son développement, il se délassait dans la musique légère. Il pardonnait à Boïeldieu, à Hérold, à Auber, à Massé le fonds bourgeois de l'Opéra-Comique, les berquinades, les marches militaires, les fadaises mises en duo, parce qu'ils savaient être sincères, même originaux, écrire des œuvres adaptées à leurs forces. « Là, du moins, les auteurs ne pouvaient se présenter sans savoir leur métier, les chanteurs sans avoir de la voix et du talent[1]. » Auber avait copié les soixante-dix-sept quatuors d'Haydn : il improvisait ses ouvrages d'une main très sûre. La *Dame blanche*, le *Pré aux clercs*, le *Domino noir* sont des œuvres de bonne compagnie, bien faites en somme pour le plaisir coutumier d'un public français : des sensations moyennes ; une demi-gaîté, une demi-rêverie; la tendresse tamisée par une raison fine; un caquetage sobre, l'entrain esquivant

1. *Portraits et Souvenirs*, p. 170.

presque la trivialité. Dans ces phrases menues, grêles parfois comme des chuchotements d'ombres, l'expression est abondante en nuances, étant toujours mesurée.

D'ailleurs Méhul, Hérold, Halévy lui-même, quand une donnée tragique les saisit, l'énoncent vigoureusement. Félicien David a rendu possibles les poèmes orientaux de Reyer, de César Franck, de Saint-Saëns. Il fit entrer dans l'orchestre, à larges flots, la vie sensitive, ses murmures et ses reflets immédiats. Simple de lignes, emphatique d'accent, son style présageait Gounod.

Saint-Saëns, encore enfant, s'était lié avec Gounod d'une affection dont il s'est exagéré l'influence. Il était attiré vers lui, comme toutes les natures fortes vers les êtres délicats; de la personne de Gounod émanait une tiède et tendre lumière, avec, soudain, des ivresses éblouissantes. Dans sa musique, il reconnaissait les voix de Mozart et de Berlioz, mais pénétrées d'une haleine toute vivante et voluptueuse. Gounod rendait à Saint-Saëns une amitié d'autant plus noble qu'il comprenait son immense supériorité [1]. Lui, par jouissance, resta très longtemps indécis : ondoyant de l'esprit chrétien au sensualisme; hésitant, dans une phase de dévotion, à composer le ballet de *Faust*, et offrant à Saint-Saëns de s'en charger; amoureux de la vérité expressive, et consentant à écrire le duo de Mireille : *La foi, de son flambeau divin*... ou le chœur du *Tribut de Zamora* : *Vieille Castille, haut les fronts, haut les cœurs!* Rien de plus simple que son écriture; et un maniérisme de sentiment persiste au fond de sa mélodie. Elle répète, en la modulant, une sorte de courbe enlaçante, le geste nonchalant d'une femme qui s'abandonne, et dont il fait, dans ses Oratorios, un

1. V. la conclusion de son article sur *Ascanio*. (*La France*, 23 Mars 1890).

mouvement de grâce miséricordieuse. Souvent, des unissons de cordes enveloppent le chant au médium comme la pénombre brune de courtines d'or tremblant sur une chair épanouie. D'autres ont reproduit à satiété ces effets troublants. Saint-Saëns les a momentanément admirés. Ce qui l'émerveilla, ce furent les chœurs d'*Ulysse*, les stances de *Sapho*, *Rédemption*, *Mors et Vita*. Il n'a rencontré Gounod que sur les purs sommets où il tendait lui-même : leur commune volonté fut d'écrire selon la plénitude de leurs sensations, de joindre à l'intimité de l'accent le badinage, l'esprit, le charme des formes; de proclamer la souveraineté de la logique vocale, tout en ajoutant à l'orchestre des nuances inexplorées; de conduire l'Oratorio vers l'unité du drame et la précision de la fresque, sans qu'il perdît son caractère sacré; de produire, par des voies sobres, les plus larges magnificences. Mais Gounod « aurait voulu se bâtir une cellule dans l'accord parfait. » Saint-Saëns, soumettant ses idées aux conditions des choses vivantes, ne put oublier que la douleur est le trésor des germes, et la dissonance, un effort vers l'harmonie totale.

Il semble que l'influence de Gounod, celle de madame Viardot, celle de Berlioz avec qui, tous les matins, il relisait Gluck, auraient dû le pousser immédiatement au théâtre. Les Concerts étaient presque inaccessibles aux musiciens nouveaux; seule une élite discrète, où Reber [1] se détachait, préparait l'avénement de la symphonie française; au lieu qu'après *Sapho*, les barrières du théâtre se trouvaient rompues. Dès sa première jeunesse, c'est de ce côté qu'il voyait son avenir. Cependant, il ne s'y tourna que beaucoup plus tard : son premier essai, la *scène d'Horace*, date de 1860; il avait donné un Oratorio et une Cantate quand il ébaucha

1. Sur Reber, v. l'étude de Berlioz dans : *A travers Chants*, p. 323.

Samson. Le drame veut une maturité d'expérience que rien ne remplace. D'autre part, le génie symphonique est un phénomène si prodigieux que trois ou quatre hommes à peine l'ont manifesté sans restriction. Mais Saint-Saëns l'eut absolument : les sons pouvaient se développer devant lui, épure transcendante de l'esprit, hors de tout symbole, dans leur substance de logique et d'émotion. Et ses idées, toujours plus pleines, se dressèrent nécessairement avec les dimensions d'un temple et d'une épopée, continues et profondes, comme l'univers, dont elles déroulaient sans y songer, l'allégorie.

Il écrivit, à dix-huit ans, sa première symphonie.

La même année, il connut Liszt. Ce nom était entré déjà dans sa vie « aigu et sifflant, comme une lame d'épée qui fouette l'air[1]. » En méditant quelques-uns des *Poèmes symphoniques*, il avait pressenti à quelle concentration lui-même ferait aboutir plus tard l'effort plastique de l'orchestre. Quand il le vit, tout le lyrisme de son être bondit vers cet homme surnaturel. D'autres rencontres l'ont troublé : de son enthousiasme pour Rubinstein, les finales de ses second et troisième concertos (op. 22 et 29) ont gardé vaguement la sauvage allure grandiloquente du slave. Mais Liszt le laissa éperdu. « Il semblait un apôtre quand il jouait *Saint François de Paule marchant sur les flots*, et l'on croyait voir, on voyait réellement l'écume des vagues furieuses voltiger autour de sa face impassible et pâle, au regard d'aigle, au profil tranchant. » Il admira son pouvoir attractif, ce don de soulever, par sa seule présence, les foules, et de faire rayonner sur elles le grand art. Promoteur d'énergies incomparables, Liszt devança ou exalta tous les mouvements de l'art moderne. Il tenta de repétrir, dans une synthèse généreuse, la triple pensée de Chopin, de Berlioz et de

1. *Portraits et Souvenirs*, p. 15-37.

Beethoven. Il créa ou tout au moins précisa l'impressionisme descriptif, la sensation transposée en rêverie. Son instinct de symphoniste était si despotique qu'on perçoit, dans ses compositions pour piano, les timbres réels de l'orchestre. Il lui venait, en écrivant, des coups de lumière, de ces successions splendides que fait éclater le vertige de l'improvisation ; et, guidé par une technique admirable, il fixait d'un seul mouvement ces folles tiges de mélodies indomptées.

Parce qu'il concevait en hâte, il est beau surtout toutes les fois que des formes consacrées ont soutenu sa première ivresse : dans la fugue de sa *Danse des Morts*, dans celle sur le nom de Bach, dans sa *Fantaisie et fugue* pour orgue, dans l'*Andante religioso* du Poème symphonique : *Ce qu'on entend dans la montagne.*

Sa vie fut une marche triomphale qui devait s'achever magnifiquement sous le dôme des églises de Rome, parmi les apothéoses liturgiques.

Une de ses gloires avait été d'imposer au théâtre de Weimar *Samson et Dalila ;* et Saint-Saëns lui a érigé le monument sans égal, la symphonie en *ut* mineur.

Toutefois, la loi des compensations qui ramène aux limites normales les êtres trop parfaitement organisés, voulut que Liszt, virtuose unique, précurseur de Wagner et de Saint-Saëns, fût incomplet dans la création. Il jetait au hasard les fantaisies lyriques et les idées vitales, superbe d'insouciance, sûr de faire toujours percer sa maîtrise. Presque aucune de ses œuvres n'a mûri dans la solitude. Aux heures où il se recueillit, la houle emphatique des applaudissements battait encore sa pensée. Ses habitudes de paraphrase ont pesé jusque sur ses poèmes symphoniques. Des longueurs, un symbolisme obscur en étouffent l'intention descriptive.

Mais Saint-Saëns pénétra de suite l'essentiel de ses conceptions. Il put croire inventées pour lui, au piano,

ces dispositions fantastiques de notes rapides alternées aux deux mains, cette écriture picturale où s'articulent distincts tous les éléments de la phrase; à l'orchestre, ces combinaisons merveilleusement libres, luxuriantes, équilibrées. C'est Liszt, par sa *Bataille des Huns*, qui lui suggéra d'unir l'orgue aux instruments. Plus d'une fois, dans les grands essors de ses concertos, l'âme de Liszt semble se répandre : ce sont les pages qu'il rêvait, qu'il eût écrites, si, comme Saint-Saëns, il avait resserré, dans l'acte créateur, son énergie.

La jeunesse de Saint-Saëns fut un poème heureux. Les éléments d'inquiétude qui s'y mêlèrent, une menace vague de phtisie, une excessive nervosité, peut-être quelques tourments métaphysiques, il les convertit en force. Ses luttes firent le mordant amer de son style, sa véhémence irritée; sans elles, l'équilibre de sa raison serait moins émouvant; définie par sa musique, la souffrance prend la majesté d'une loi.

Il n'en connut pas moins des jours saturés d'allégresse. De toutes parts, des ondes de beauté le pressaient, vibraient sur lui. La vigueur de ses Ancêtres abondait dans son sang. Il percevait le point radieux par où chacune de ses facultés continuait leur génie. Leurs influences harmonieuses se complétaient, il multipliait sur leur sagesse les fécondations de son esprit. « Il comprenait trop bien ce qui n'était pas lui pour ne pas faire de lui-même une grande individualité [1]. » Et déjà, sous la poussée vivace de sa culture, la forme générale de son œuvre s'élançait. Sans doute il ne cessera pas d'acquérir; son expérience s'accroîtra continuellement; sa pensée marchera en avant des temps. Mais nous savons à quel âge il eut achevé sa formation profonde. Il avait vingt-quatre ans, quand sortit de ses

1. Mot de George Sand sur Balzac, *Histoire de ma vie*, IV.

mains sa symphonie en *la*; et c'est à ce moment, lors de son premier voyage en Allemagne, qu'Hans de Bulow écrivait de lui.

« *Il n'est pas de monument artistique, de quelque pays* » *ou époque que ce soit, que Saint-Saëns n'ait étudié à* » *fond.* Quand nous vînmes à causer des symphonies » de Schumann, je fus on ne peut plus surpris de les lui » voir réduire au piano avec une facilité et une exac- » titude telles que je restai confondu, en comparant cette » prodigieuse mémoire à la mienne dont on fait pour- » tant tant de cas... En causant avec lui, je *voyais que* » *rien ne lui était étranger*, et ce qui le grandissait à » mes yeux, c'était la sincérité de son enthousiasme » et sa grande modestie. »

III

Ce don réceptif se limita de lui-même à un centre hyperconscient, la musique. Par surabondance il se propageait à toute sa vie mentale. Ses lectures étaient vastes. Les sciences exactes l'attiraient, l'astronomie surtout. Il avait le tempérament encyclopédique de Voltaire et d'Hugo. Ses sensations, à force de justesse et de relief, atteindront la valeur d'un témoignage collectif. Dans son intelligence, des réalités sans nombre auront leur foyer convergent. En lui, même au delà de sa connaissance, l'effort essentiel de son temps se clarifiera, se condensera. Mais son pouvoir de réaction et son indépendance sont encore plus étonnants.

A l'époque où, commençant à réfléchir, il prit son pli, l'effervescence romantique défaillait. Auguste Comte régnait, Flaubert et Taine méditaient.

Bien qu'il ne soit pas un philosophe, le mouvement

positiviste et réaliste de 1850 s'est accompli dans son intuition plus exact et pur que chez les penseurs eux-mêmes ; car Taine s'asservit à des abstractions systématiques ; Renan se divertit doucement, souffla, comme sur une vapeur, sur les êtres et sur Dieu ; Flaubert s'égara vers l'intellectualisme absolu, et ne voulant plus croire qu'aux Formes, douta des Formes, eut envie de conclure à l'inanité de tout. « A moins que le monde étant un flux perpétuel des choses, l'apparence au contraire ne soit tout ce qu'il y a de plus vrai... Mais es-tu sûr de voir ? es-tu même sûr de vivre ? *Peut-être qu'il n'y a rien* [1]. » Son positivisme rejoignait l'idéalisme le plus effréné.

Malgré eux, les criticistes français roulèrent à cet état bouddhique de la pensée, dont Wagner, lui, nous l'avons vu, accepta les conséquences extrêmes [2] : émancipation totale de l'esprit à l'égard des phénomènes, choc en retour oppressif des phénomènes sur l'esprit.

Saint-Saëns, plus simplement artiste, a maintenu la pondération du génie latin. Il évita de presser les apparences au point de les nier par dégoût. Presque jamais des vues abstraites ne déformèrent son jugement. Une certitude lui aurait suffi : toutes les fois qu'une belle idée lui venait, il augmentait la somme des joies acquises pour toujours à la partie pensante du genre humain. A supposer qu'au delà des sens et de l'expérience, l'invisible ne fût qu'une fiction, il voyait là un motif plus strict d'agir. Les Formes meurent incessamment ou se détériorent. Si, avec elles, le

1. Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, p. 236.

2. V. dans sa correspondance avec Liszt (tr. Schmitt, t. II, p. 84) une longue lettre philosophique, où, reproduisant la doctrine de Schopenhauer, il pose le « Nirwana » bouddhique, le renoncement à la vie mauvaise, comme l'unique sainteté.

monde, à chaque minute de la durée, nous échappe, c'est à l'art d'arrêter infatigablement cette agonie.

La musique elle-même, figure de l'être changeant, jeu d'atomes insubstantiels, peut acquérir une solidité. Le double mouvement de dilatation et de compression par lequel vibrent les molécules se réitère, en se compliquant, dans tous les phénomènes musicaux. Il explique l'oscillation du crescendo et du decrescendo, et pourquoi des phrases lentes succèdent aux allegros. Mais il rythme aussi la nature, l'alternance de la lumière et de l'ombre, les vagues, les flûtes du vent, le cri des torrents et des bêtes, le lamento chromatique d'un chien. L'appareil sensitif humain est une lyre ; la pensée et la volonté n'agissent pas sans qu'il vibre et leurs actes subissent la règle élémentaire de ses vibrations : elles s'exaltent et se dépriment avec une régularité presque fatale. Le langage, fait de syllabes éclatantes et sourdes, de cris passionnés et de sentences, d'antithèses et de redoublements symétriques, de gradations et d'atténuations, répète un mécanisme analogue. La musique et la danse ne furent sans doute, à l'origine, que l'explosion d'une joie musculaire hyperbolique. Toute particule d'une mélodie est donc un battement de la vie totale des êtres. L'art confirme leur réalité, et l'effet immédiat d'un beau chant, c'est « de distendre, puis de faire éclater le cercle de l'esprit et de l'emporter avec lui dans l'élément universel [1]. »

Les lois de la musique ressemblent à celles de la matière et les soutiennent. « De même que les miroirs courbes déforment les images, de même les surfaces courbes déforment les sons [2]. »

En apparence, les règnes, les espèces sont disposés

1. Shelley, *Défense de la poésie* : Œuvres complètes, trad. Rabbe, vol. III, p. 376.
2. Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie*.

comme les parties de l'harmonie. La sagesse où s'organisent ses éléments répond au besoin universel de l'ordre et de l'unité. Il n'est point de motif si abstrait qu'il ne contienne une analogie avec le mouvement de quelque objet tangible ; et quand un motif veut rendre l'idée d'un objet, des relations nettes se perçoivent entre le rythme, les timbres, la couleur harmonique, et la chose représentée. Même, les sons peuvent susciter des visions plastiques immédiates : c'est sans doute au choc inégal de son marteau sur l'enclume qu'un forgeron grec vit pour la première fois bondir le divin forgeron boiteux, Vulcain.

Saint-Saëns devait être un réaliste par la conformité de sa musique aux nécessités profondes de la vie. Il aimait la solidité : une façon d'écrire incessamment contrapuntique, où presque toujours un son se prolonge sur d'autres qui s'écoulent, devait seule le satisfaire. Sentant la prolixité fuyante des apparences, il lui répugnait de l'aggraver en l'imitant dans son art. L'être achevé, non le germe, constituait pour lui une réalité pleine. Il s'imposait d'énoncer les Formes en une fois, totales, articulées, avec leur attribut distinctif, à leur degré le plus conscient de perfection. Il voulut des hiérarchies claires, parce qu'un organisme où tout se tient, où tout est à sa place, paraît inaltérable. Dans son orchestre, sans que le quatuor garde une monotone primauté, les alternances seront réglées par une entente sympathique ; une partie des instruments saura se taire ou s'éteindre pour laisser rayonner les autres. Il s'attacha à l'ordre et à la précision, d'autant que la notion de limite lui apparaissait essentielle : l'archet ne fait chanter la corde qu'en la divisant ; l'infinité des sons se circonscrit à sept notes et à leurs intervalles ; la sonorité est pénétrante, aiguë, à proportion que l'espace vibrant se restreint. De même, plus les Formes seront déterminées par leurs

limites, mieux elles vivront. Une mélodie, d'un circuit ferme et court, définissant avec puissance une émotion pure, s'imprime dans l'âme comme ne pouvant être autre qu'elle n'est. L'œuvre sera complète, à la façon d'une sphère ou d'un fruit, et une de style, quand toutes les mélodies sembleront s'y déterminer dans une continuité nécessaire.

Dès son éclosion, le génie de Saint-Saëns fut déterministe. Le premier temps de la symphonie en *la* offre une admirable rigueur de structure qu'il n'a peut-être jamais dépassée. Combien de fois, dans ses andantes, croirons-nous lire transcrite cette proposition de Spinoza :

« La puissance de l'homme est limitée, et celle des causes extérieures la surpasse infiniment [1]. »

Mais, à la place du froid théorème, nous reconnaîtrons l'émotion d'une volonté que ses limites oppressent, et qui s'en délivre en les acceptant.

Au cours des mouvements rapides, par des traits brusques, ramenés à la tonique inflexiblement, l'acte de la vie est figuré dans l'éternel orbite où il repasse, infatigable et furieux.

Du même sentiment dérive ce que l'expression concentre parfois d'amer; car les doctrines positives, qu'il absorba, font l'homme plus obscur et tremblant devant l'inconnu; l'art et la science deviennent comme, en pleine nuit, un petit brasier que des enfants attisent le long d'une mer muette, sans souffle, sans étoiles; et la présence de cet abîme reste une anxiété pour les plus virils.

Le déterminisme et l'amour de la continuité eurent d'autres effets sur sa musique ; voyant les relations mutuelles des Formes, les bornes par lesquelles les choses se pressent réciproquement, il eut l'horreur

1. Spinoza, *Ethique*, 4e partie, appendice.

de l'exorbitant, de l'énorme, et, surtout, l'adoration des idées bien rythmées et équilibrées.

Les lignes furent vibrantes pour son imagination plus encore que les couleurs.

Toutes les fois qu'il exprima par les sons une légende ou un paysage, la justesse de rapports qui était dans les sons passa aux faits symbolisés. Ses Poèmes symphoniques prendront la texture d'un drame; et la musique de ses drames rendra merveilleusement le poids des actes sur les actes, les réactions des volontés entre elles.

L'accord de sa poétique avec telle philosophie plutôt qu'avec telle autre se décida dans ses œuvres d'une façon latente et spontanée. Il est trop clair que ses sonates ne se proposent pas d'infirmer ou de construire une métaphysique. De sa conception même de la beauté il ne s'est rendu compte qu'après avoir beaucoup écrit [1]. Au moment où il compose, il s'assujettit, en vue d'une fin expressive, des combinaisons sonores; il ne va guère au delà. Il lui déplaît de réduire à des formules les choses vivantes qu'il a créées. La somme de ses principes est simple.

Quand, par hasard, il s'interrogea sur ses tendances spéculatives [2], il rencontra les conclusions que sa musique enveloppait. Mais ses idées n'ayant à peu près rien de voulu, il n'a point faussé, afin de les suivre, son inspiration. Déterministe, il comprenait pourtant que la musique était la libre expansion de son esprit. Car une mélodie ne saurait copier les lois de la matière : le rythme contrarie incessamment l'isochronisme propre aux vibrations; l'ordonnance des parties

1. Cp. Mendelssohn disant : « Mes idées sur la musique instrumentale sont beaucoup plus nettes depuis que je m'y suis exercé. » (Lettres traduites par Rolland.)

2. Ainsi, dans son opuscule, *Problèmes et Mystères*, (Flammarion, éd.)

ne correspond pas aux règnes de la nature, puisque les mêmes voix peuvent traduire la matière et la pensée. La musique mêle l'objet perçu et la conscience qui perçoit ; à cet égard, elle est « la science de l'amour », selon la doctrine bien profonde du vieux Platon. Le chant naquit d'une allégresse d'abord physique, sans doute parmi les solitudes, à l'aurore ou au crépuscule [1], aux heures où le corps plus léger est comblé d'énergies indéfinissables. Tout l'homme se dilata, se perdit dans cette volupté de s'entendre, unique au sein de l'espace. La force muette de la terre montait en lui, et il la confondait avec son être. Celu qui le premier parcourut de son souffle un roseau percé de trous unissait ainsi son âme à celle des rossignols et des vents. Mais son imitation était une victoire sereine. Il transposait, selon son rythme, les voix éparses des créatures. Il joignait en une seule vie ce qui est séparé.

La musique instinctive identifie la nature et l'homme intérieur ; à plus forte raison, une polyphonie abstraite, fondée sur le contrepoint, veut être indépendante à l'égard de la nature, n'obéir qu'à ses propres règles ; et envisagée dans les seules relations de ses formes, elle reste affamée de liberté ; car il n'y a jamais une nécessité totale à ce qu'un motif vienne après un autre ; les lignes d'une symphonie ne se rejoignent pas comme les rayons d'une sphère ; elles tendent à une fuite sans bornes loin du point initial ; une fugue même admet une infinie variété de dispositions.

L'œuvre de Saint-Saëns, en vertu de sa contexture logique, semblera prouver, hors d'elle, dans tout ce

1. Dans la campagne, aussi bien en Afrique qu'én Vendée, c'est à l'aube ou à la fraîcheur du soir, qu'une voix de paysan isolé prolonge sa dure cantilène, s'arrêtant sur une note prodigieusement claire et diffuse, qu'elle traîne comme pour emplir l'étendue.

qui vit, une sagesse et une fin. Il lui arriva pourtant de regarder le monde et de se demander : où est le but [1]? Sa réponse, évidemment plus qu'audacieuse, fut : Il n'y en a pas. — C'est qu'en apparence la Vie est à elle-même sa raison d'être unique. Elle gaspille, comme extravagante, son abondance et ses perfections. L'arc-en-ciel est inutile, et à quoi bon les nébuleuses qui se condensent au fond des nuits, ces paraboles élancées sur le vide, la grande gerbe de la voie lactée? On conçoit que l'artiste n'ait vu, par moments, dans son labeur aussi, qu'un jeu magnifique et dont il s'enivrait [2]. Lorsque Saint-Saëns parachève, sous le dialogue d'un drame, un travail délicat d'orchestre, ou qu'au milieu d'un concerto, une Chimère l'emporte sur ses ailes d'ouragan, dans quelle mesure a-t-il suivi des intentions rationnelles ou cédé à la puissance de sa fantaisie? Son écriture a beau rester classique : un lyrisme frémissant, quelquefois une excentricité baroque déborde la sagesse de l'expression. L'ironie de ses scherzos fait passer devant nous des images fantasmagoriques. S'échappe-t-il de son domaine, les jongleries où il se détend, les sonnets, les acrostiches et les bouts-rimés sont encore de l'art pour l'art.

Mais il s'en faut que cette ébriété des Formes implique une négation du sentiment. Saint-Saëns est pénétré du mystère mouvant, de la présence de l'âme qui déjoue les lois des Formes. En sortant de l'*Orphée* de Gluck, il posait cette question : « Qu'y a-t-il donc chez cet homme incomplet et irrégulier, incorrect même? D'où lui vient cette prodigieuse puissance [3]?... »

1. *Problèmes et Mystères*, p. 84. Cp. Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, pp. 229-230 : Quel est le but de tout cela? — Il n'y a pas de but.

2. Il dit volontiers d'une œuvre, quand il est dans le feu de l'exécution, que « ça l'amuse ».

3. *Portraits et Souvenirs*, p. 148.

Ailleurs, au souvenir d'une actrice de *zarzuela* « grosse, courte, ramassée, » mais qui, « dès qu'elle ouvrait la bouche et faisait un geste, se transfigurait [1], » il note l'impuissance de la plastique abandonnée à son seul prestige : « Il y avait, au même théâtre, une grande brune, admirablement belle, qu'elle éclipsait complètement. »

L'appareil extérieur de son art lui pèse : son rêve serait d'écrire sans barres de mesure, ni accidents, ni portée [2], d'avoir une plume agile comme l'inspiration. Il exècre la correction plate, les formules. Il méprise un orchestre « bien peigné et pommadé. » Il ne veut pas d'une musique qui ne serait qu'un instrument de plaisir charnel. Selon lui, les sons « vont frapper à la porte du *sens esthétique* [3]; » là, leur vérité s'achève dans la conscience et l'émotion de l'idée. Les notes contiennent l'idée, et elle les dépasse : un jour que le violoniste Maurin venait de lui jouer le trio en *fa* (op. 18) avec des nuances contraires au texte, il le loua d'avoir rendu sa pensée mieux qu'il ne l'avait indiquée lui-même. Il tient à la perfection du style; mais pourquoi? C'est que la forme étant sûre, le sentiment se fixe plus immédiat, même dans son premier charme d'éclosion indécise.

Ainsi, par la métaphysique latente qui s'y ramifie, son œuvre équilibrera le double besoin de l'esprit moderne : elle aura le déterminisme solide de la science et l'essor vers la liberté.

Son développement poétique fut aussi large, quoique moins harmonieux.

1. Id., p. 121.
2. Tentative qu'ébaucha M. Erik Satie dans son étrange prélude de la *Porte héroïque du ciel,* drame ésotérique de Jules Bois.
3. *Harmonie et Mélodie.*

Saint-Saëns est un grand poète.

De sa musique de chambre et de ses symphonies, de ses Poèmes symphoniques, de ses Oratorios, de son théâtre, nous déduirons nécessairement un ensemble d'images passionnées, de tableaux plastiques, de réalités humaines, dont un poète recevrait des idées profondes que nul autre poème ne saurait lui apporter. Là où le poème se confond avec le verbe musical, dans les symphonies, par exemple, il faut entendre les œuvres elles-mêmes, et aucun commentaire n'en développera toute la substance poétique. Mais on peut relire, après le *Rouet d'Omphale*, sur la légende d'Hercule, les plus beaux vers de Sophocle, de Banville, de Hérédia. Nous ne croyons pas qu'une seule strophe puisse s'emparer de l'âme au même degré. Cette supériorité tient à autre chose qu'au pouvoir transfigurateur de l'orchestre, à ce don de lier dans une vision synthétique et simultanée des phases que le langage rendrait successivement; nous verrons que la conception de Saint-Saëns projette sur l'essence intérieure du mythe une clarté vitale, sans analogue.

Ses facultés de poète se sont accrues par un effort volontaire : « La musique, disait-il un jour, est un art intermédiaire entre la littérature et les arts plastiques. Tout rythme, toute modulation, tout dessin mélodique a pour moi un sens précis [1]. » Seulement, chez lui, l'instinct poétique ne se sépare pas de la création musicale. S'il l'exerce isolément, ainsi pour combiner les péripéties d'un livret [2], il s'expose à des défaillances.

1. V. Georges Servières, *La Musique française moderne*, p. 395.

2. Il n'a jamais, sauf pour *Hélène*, composé seul aucun de ses livrets, mais a collaboré à tous.

Sa formation littéraire trop fantaisiste, peu méthodique, n'en fut pas moins riche et originale.

Ici, comme en musique, ses impressions premières ont été les plus tenaces. Sur les genoux de sa mère il apprit l'Histoire sainte. Un palmier du jardin des Plantes lui donna le désir de l'Orient. Le monde biblique eut donc une forte prise sur son imagination, d'autant qu'il en percevait l'influence à travers les oratorios de Bach, de Mendelssohn et les liturgies de l'Eglise. A onze ans, il avait ébauché une tragédie : *Moïse au mont Horeb*. Un peu plus tard, il mit en muque l'ode d'Hugo, *Moïse sauvé des eaux*[1]. Et il faut regretter qu'il ne soit jamais revenu à cette épopée terrible de l'Exode. On imagine ce qu'elle aurait pu être, traitée par lui en oratorio. Trois de ses œuvres les plus robustes, *Samson*, la *Psaume XVIII*, le *Déluge*, sont nées d'un texte biblique. Il éprouva, comme Hugo, la vertu vivifiante de la Bible. C'est le livre où s'abrège la substance de tous les livres; le poète qui s'en approche découvre la vie avec les sensations neuves et primordiales des plus lointains inspirés. Il semble que les sites, où rugirent les Prophètes, enferment encore les versets dans leur flamboiement. Saint-Saëns, attiré vers ce qui est fort et permanent, aima cette force éternelle battant sous chaque mot des Ecritures. Il vit, dans le récit du déluge, l'homme posé tragiquement vis-à-vis des puissances qui l'écrasent ou le délivrent. Le mot Loi sortait de toutes les lignes des Psaumes, foudroyant ou plein d'une douceur immaculée. L'Esprit en travail y sursaute comme un feu strident sur de dures épines et qui jette une odeur d'encens. Les Psaumes sont bien la matière musicale la plus universelle : élémentaires d'expression, et il

1. De cette partition enfantine un débris surnagea longtemps après : c'est le trait du piano (à quatre mains) dans le maestoso de la symphonie en *ut* mineur.

n'est point d'âme qui ne doive y trouver son cri. Les poètes hébreux furent de grands réalistes : leur notion du monde, étroite, n'en était que d'autant plus pénétrante; ils eurent, à un degré de violence unique, le sentiment de la douleur et aussi des joies charnelles, précisément parce qu'ils les honnissaient. Un héros, tel que Samson, concentre dans son histoire l'histoire humaine : l'illusion de la force, la misère liée au désir, le salut par la souffrance. Si l'on cherche « le purement humain », c'est lui.

Un génie systématique, trouvant dans la Bible de telles inspirations, n'en aurait plus cherché ailleurs. Saint-Saëns resta français, occidental, avec le besoin, malgré tout, de circuler parmi la variété des choses. A l'époque même où il médita *Samson*, il s'évadait vers un autre Orient, celui de la *Nuit persane* et de la *Princesse Jaune*, féerique, presque irréel de volupté ou de sauvagerie.

Cependant, les lectures de sa première jeunesse lui laissaient des réminiscences romantiques. *Proserpine* [1] se ressentira de lieux communs chers à Alexandre Dumas et à Hugo : la courtisane sentimentale, le brigand picaresque et des aventures qui déroutent la vraisemblance commune. Mais, là encore, la mélodie restitue-t-elle aux faits la logique qu'ils dédaignèrent.

Du romantisme germanisant, il ne retint à peu près rien. Le lyrisme allemand avait flotté d'un souffle superficiel sur la poésie française. La *Danse macabre* apparaît tout aussi nette qu'un poème évoluant en plein soleil, et les morts y subissent le rythme régulier des êtres vivants.

Il hérita, en partie, du romantisme shakespearien son penchant, très justifiable, pour les sujets histori-

1. Nous négligeons ici le *Timbre d'argent*, texte qu'il traita malgré lui, à ses débuts.

ques. Dans *Henry VIII*, le roi déclare son amour à Anne de Boleyn en écoutant passer un *De profundis*, le cortège de Buckingham qu'on mène à l'échafaud. Au dernier acte, il étend, comme un dais, sur l'agonie et l'angoisse de ses victimes, la féroce magnificence de son chant : *Anne, ma bien-aimée...* Voilà des ironies hyperboliques que Shakespeare eût peut-être adoptées. Mais elles sont aussi dans le tempérament de Saint-Saëns; bien qu'il les renfonce le plus souvent pour n'exprimer que la vérité normale, si des bizarreries n'éclataient çà et là à travers son œuvre, elle y perdrait. Et la couleur de liturgie dont la musique pénètre tout le drame d'*Henry VIII*, le réalisme des danses, l'enchaînement psychologique, la finesse courtoise, ni le théâtre d'Hugo, ni Shakespeare ne lui en donnèrent l'idée.

Henry VIII fut l'élargissement d'un dessein déjà réalisé dans *Etienne Marcel* : c'était de grouper, autour d'un caractère d'homme aux phases logiques et dont l'impérieuse volonté se raidit en vain sous le joug des Causes, les aspects musicaux d'une race en ses mélodies populaires, ses fêtes de cour, ses thèmes religieux. *Ascanio*, le cinquième acte de *Frédégonde* [1], avec la scène foudroyante de l'*Anathème*, continueront, en la mûrissant, la même conception. L'image rétrospective du passé, au lieu d'être l'essentiel, comme au temps des romantiques, ne vient qu'approfondir l'expression des âmes : ainsi, dans *Etienne Marcel*, le chœur de la Saint Jean [2], par son rythme de jovialité inconsciente, présage l'inconstance du peuple, qui déterminera la trahison de Marcel. Mais de tels sujets représentent un admirable effort poétique : il était prodigieusement difficile de convertir en éléments de

1. Drame lyrique de Guiraud, terminé par Saint-Saëns, qui fit en entier le cinquième acte.
2. Au troisième acte.

lyrisme des tableaux d'histoire, d'harmoniser la solidité des faits et la libre émotion du chant. Peu importe quelques incidents trop complexes ou des épisodes surannés, s'ils aboutissent à de belles péripéties musicales et à des situations prenantes. On a jugé mélodramatique, dans *Ascanio*, le monologue de la Duchesse d'Etampes, seule avec la Châsse, qui contient Scozzone morte [1]. Personne ne contestera que la musique, noble et sobrement poignante, n'élève à la poésie la plus pure l'horreur de cette donnée. Au moment où la Duchesse ouvre la Châsse et touche la main du cadavre, un chœur retentit, annonce que Benvenuto vient de fondre son Jupiter, et ce triomphe de la vie, de l'art immortel éclatant sur cette épouvante, est un des plus grands effets que le théâtre ait su trouver [1].

Dans le domaine lyrique, un seul poète retint Saint-Saëns par une admiration sans rivale : c'est Hugo. D'une ode d'Hugo germa une de ses plus parfaites pensées : *La Lyre et la Harpe*. Plus d'un tiers de ses Mélodies vocales, deux de ses Chœurs sont écrits sur des textes d'Hugo. Il a illustré la *Fiancée du timbalier* et les *Burgraves*. Il est allé — ce qu'il ne fit pour nul autre — jusqu'à lui consacrer un Hymne officiel. Leurs points de contact étaient nombreux : nourris de visions bibliques, enclins tous deux à une même large simplicité, éblouis des Formes et doués de cette « âme de cristal » que Dieu

Mit au centre de tout comme un écho sonore.

Bien des poèmes de Saint-Saëns pourraient porter comme épigraphe les deux vers des *Contemplations* :

Nos destins ténébreux vont sous des lois immenses
Que rien ne déconcerte et que rien n'attendrit.

1. Sc. I du cinquième acte.

En pensant à l'orgue, Hugo voyait la main de l'artiste faire jaillir et « ruisseler » les sons,

... Le long des grands tubes d'airain
Comme l'eau d'une éponge.

Saint-Saëns fut frappé de cette formidable faculté plastique, de ces images où l'idée se fait chair, où la matière jette des rayons. Mais surtout, de même que sa langue, en soi indéterminée, se rapprochait, par sa précision, des contours de la statuaire, de même il sentait la langue d'Hugo, en soi violemment précise, tendre à l'indéfini du verbe musical, et son rêve s'enfoncer

Dans l'obscur tremblement des profonds horizons.

Les vers du poète semblaient tout préparés pour le musicien, étant rythmés à la façon d'un chant, aussi proches de la sensation qu'une poésie primitive, synthétiques, enfermant sous un mot la plénitude d'un être.

Malgré tout, le naturalisme épais d'Hugo, sa passion de l'énorme, lui restèrent absolument étrangers. Il a trop claire la notion des différences pour accepter ce vertige panthéistique qui met en bas ce qui est en haut, fait du ver l'égal de Dieu, et voudrait rouler, comme dans une cuve, en une seule onde grondante, les voix pourtant distinctes de tout ce qui vit.

Entre le romantisme et l'esprit classique Saint-Saëns n'hésita pas. Il était inévitable que l'un ne déposât en lui quelques ferments. Mais, dès sa première ébauche dramatique, il alla droit à l'autre, prenant une scène d'*Horace* ; et, peu d'années après, vinrent les *Noces de Prométhée*. Faut-il en être surpris, puisque les romantiques eux-mêmes étaient pétris de classicisme? Hugo invoque incessamment Virgile comme son maître. Berlioz ne voyait rien de plus beau que l'Enéide. Delacroix faisait une Médée, une Mort de Socrate, aussi bien

qu'il avait fait un Hamlet. La féerie que la Renaissance créa autour de la Grèce et de l'Italie païennes continuait à agir en eux. Avec le second Empire, le Midi déborda partout, et dans ce qu'il a de vain, la folie du décor, les mots sonores, la sensualité. Ce fut le triomphe des bas-latins. Le culte de l'antiquité tomba au niveau d'une mode. Les dilettantes refirent une Rome de décadence en carton peint. Si ce mouvement fut ravalé à d'écœurants pastiches archéologiques, de grands esprits eurent l'illusion d'une Renaissance sérieuse. Flaubert, Banville, Leconte de Lisle se rejetaient vers les mythes païens, par dégoût de la réalité moderne, et surtout, parce qu'ils les trouvaient en accord avec leur positivisme. L'Olympe grec leur présentait un beau simplement humain, de clairs symboles des forces naturelles, un monde conscient et amoureux de ses limites, où l'équilibre des énergies paraissait la certitude d'une jeunesse inaltérable. « Tant qu'il y aura, n'importe où, une tête enfermant la pensée, qui haïsse le désordre et conçoive la Loi, l'esprit de Jupiter vivra[1]. »

Saint-Saëns, pour ces causes et pour d'autres que nous dirons, céda au commun enivrement. Peu à peu, il s'est identifié à la légende antique, et trois de ses poèmes symphoniques, une partie de *la Lyre et la Harpe*, *Ascanio*, *Phryné*, *Antigone*, *l'Hymne à Pallas*, *Déjanire*, *les Barbares* accusent une prédilection envahissante. Dans *la Lyre et la Harpe*, l'alternance persistait entre l'idée chrétienne et le paganisme. Dans *Ascanio*, la possession des Formes parfaites, dont l'emblème est le Jupiter de Benvenuto devient, à travers la vie douloureuse, l'unique réalité. *Déjanire* maintient la prédominance du principe mâle. Avec *Phryné*, *les Barbares*, *Hélène*, il se soumet à l'élément féminin.

1. Flaubert, *Tentation de Saint Antoine*, p. 202.

Cette évolution est autre chose que du dilettantisme ; c'est même par elle qu'il a échappé au dilettantisme. La logique où elle s'est faite répond au travail spontané de sa pensée musicale. En s'avançant vers une beauté plus mesurée, un simplisme plus proche de l'art instinctif, il devait rencontrer les mythes grecs comme la terminaison plastique de sa mélodie. Leurs déités, leurs héroïnes avaient décoré d'apparitions pompeuses des opéras innombrables, depuis la *Pomone* de Cambert, jusqu'aux *Troyens*. Figures élémentaires, mais pleinement organisées, reposant dans leur nudité limpide, elles s'offraient à la musique, n'attendaient plus qu'elle pour achever le mouvement de vie qui résidait dans leur Idée. Rameau, Gluck, Berlioz, Gounod, avaient ressaisi le rythme grec de la passion, en tant qu'il s'harmonise au tour mélodique français. Cependant aucun d'eux n'a retrouvé la Danse et l'Hymne antique aussi purs que Saint-Saëns, dans la seule Pantomime de *Déjanire*, ou la Prière à Vesta [1]. Le mélos que les musiciens des jeux pythiques ne pouvaient que bégayer, avec les pauvres moyens de leur art, lui l'a fait retentir simple et splendide. L'harmonie de la structure, l'accord de l'être intérieur avec les lois normales de la vie, c'est son rêve qu'il suivra obstinément jusqu'à la fin, et en même temps qu'il le suit, il accomplit le pressentiment des Aèdes et des vieux artistes d'Athènes. Le motif initial de *la Jeunesse d'Hercule* restera le Nôme absolu de la raison classique. Gœthe, en l'entendant, eût redit ses vers :

O toi, né parmi les restes d'un passé divin,
Son esprit repose en toi.

L'hellénisme de Saint-Saëns, loin d'être abstrait, s'est en outre formé dans le murmure des paysages : du chant des vagues il a *vu* monter Aphrodite. La terre

1. Au 1er acte des *Barbares*.

qui engendra ses héros leur ajoute son âme sonore indestructible ; car il renouvelle, pour les célébrer, les cantilènes dont vivent encore leurs descendants.

Sa poétique, étonnamment compréhensive, traversa donc, comme celle de Flaubert et de toute sa génération, une période de dualisme : d'abord gonflée d'un levain romantique et qu'il n'éliminera jamais d'une façon complète, puis unifiée, épurée par l'instinct du vrai. Son génie musical a trouvé pour chacune de ses phases les symboles essentiels; il a ployé sous sa loi, même des imaginations qui lui semblaient contraires. Seulement, au début, l'inspiration chrétienne et les formes antiques le saisirent avec une puissance égale. Plus tard, celles-ci l'ont dominé. Il ne convient pas d'envisager si, par une autre voie, il eût été plus grand. Son œuvre s'impose, telle qu'il l'a voulue. Il a d'ailleurs simplement subi la loi commune. Le passé ne pouvant s'abolir, quelque chose du paganisme, jusqu'à la fin des temps, coexistera dans les intelligences avec la vérité chrétienne. Homère et Platon ont façonné une fois pour toutes le rythme de la pensée. Dante ne serait pas entré dans le mystère des trois mondes, si Virgile n'eût marché devant lui. L'Eglise chante encore ses hymnes sur les modes grecs. L'art ne se passe point d'un principe charnel; et d'autre part, nul ne peut faire que la lumière du Verbe ne descende sur les plus matérielles des conceptions. Saint-Saëns a écrit sa troisième symphonie, construite selon la théodicée chrétienne, poème profond comme celui de Dante, figure d'un univers total dont les cercles de douleur portent les sphères de gloire. Et néanmoins, aussi longtemps que le mirage de force et de volupté où se perpétue le paganisme, dureront les strophes mélodiques qui en dévoilent avec piété l'essence.

IV

Avec son active spontanéité, Saint-Saëns alimenta ses idées bien plus d'images vivantes que d'impressions livresques.

Dans sa culture, tout était vie. Prenait-il la musique des maîtres, c'était pour la repenser. Il en augmentait sa substance ; un flot de germes en sortait. Chez les poètes, il retrouvait cernées d'une limite, érigées en splendeurs concrètes, les réalités latentes que portait en elle sa mélodie. Le travail émancipait ses facultés de créateur. Devant les vastes portées, surtout s'il commençait une œuvre, des espoirs flamboyants s'ouvraient. Certain de lui, maître des choses, il se fécondait en produisant. Même quand l'inspiration venait plus lente, son regard fixe sur un point remuait sur d'autres une clarté. Aux heures où il ne croyait pas travailler, son organisme, par une dévorante intussusception, continuait d'absorber des forces. Il restait, malgré lui, au centre de son art : les accidents de son existence, ses joies, ses luttes, ses contacts sociaux, ses voyages, et de plus obscures influences qui se dérobent à l'analyse, tout jetait dans son cerveau un apport d'énergie, une détermination des formes.

Qu'on se représente une de ses journées, entre vingt-cinq et trente ans, alors que ni le souci d'une production constante, ni aucune lassitude n'alourdissaient son isolement. Un clair matin, sa tâche finie, la tête plus lucide encore qu'avant le travail, il sort dans Paris, va de son pas délibéré, laisse, au vent des

rues, se dissiper, parmi les rumeurs, la contention de ses nerfs. Il monte chez Berlioz, lui révèle une cantate de Sébastien Bach, accompagne au piano madame Charton-Demeur interprétant *Armide.* Un autre jour, il improvise sur l'orgue de la Madeleine; son âme se dilate avec les poumons du prodigieux instrument; il se gorge de sonorités liturgiques; il délie, pour une sortie, les jeux terribles. Ou bien on répète quelque part une de ses symphonies : le voici au pupitre, il tient son bâton, l'abaisse, et les archets rament, les haleines frémissent au bord des anches. Il sent, à de certaines minutes, frissonner tout l'orchestre, comme un grand arbre dont toutes les feuilles battent ensemble, prises par un même souffle. Et son œuvre naît une seconde fois, elle résonne dans l'air vivant.

Une après-midi, il déchiffre avec Gounod le manuscrit encore humide d'un nouvel opéra. Rubinstein vient d'arriver : il lui transcrit, à première vue, sa symphonie *Océan.* Il entre dans l'atelier d'Henri Regnault; il le trouve aux prises avec une toile épique, le regarde jeter rouges sur rouges, ors sur ors. Tout cela s'entremêle de conversations enivrées; sa verve, comparable à celle du *Neveu de Rameau,* se prodigue en vues étincelantes, en saillies, en affectueux propos.

Quand il rentre chez lui, sa mère est là. Il se détend sous l'harmonie de son sourire; auprès d'elle, il revoit les choses de la journée, comme en un miroir, purifiées et profondes.

C'est ainsi qu'entretenu par un échange d'exaltations, son lyrisme se montait à cette véhémence où, presque spontanément, il créait. Un génie ne vient jamais seul : ils vont par constellations; chacun d'eux paraît isolé, le cercle de son mouvement étant vaste; mais leurs lumières coïncident, et ils n'ont guère de joie plus grande que de se reconnaître entre eux. Saint-Saëns eut deux amis, Regnault et Bizet, deux

hommes de sa génération, quoique plus jeunes, qui l'eussent égalé, s'ils avaient pu vivre; et de lui à eux, d'eux à lui, ce fut une incessante translation de forces.

Il aime les peintres; il est aquarelliste à ses heures perdues; main qui lui rendra l'intimité d'un Regnault? Regnault, un tempérament à la Vélasquez; un homme merveilleusement constitué pour sa fonction d'artiste : œil clair, mais souple, organisme infatigable; toujours en sève, toujours élargissant son idée; passionné pour le tumulte extérieur des apparences, jusqu'à croire un moment que le décor est toute la peinture. Comme Saint-Saëns, c'est en Orient que ses yeux s'ouvrirent totalement sur le monde. On se rappelle son émotion à Tanger, « cette ville de neige qui descend jusqu'à la mer, comme un grand escalier de marbre blanc. » Le marbre blanc le hantait; or, si l'art de Saint-Saëns pouvait avoir son équivalent dans la matière, ce serait une colonne de marbre blanc. Regnault sentait la musique, avait une voix superbe : il chanta, lui, le premier, avec Augusta Holmès, la scène d'amour de *Samson*; et le dessin qui plus tard décorera le frontispice de cette œuvre sera d'un ami de Regnault, de Clairin.

Avec Bizet, la fraternité de Saint-Saëns fut plus belle encore, parce qu'ils luttaient sur un sol commun. Ils se ressemblaient trop peu pour se contrarier dans leurs voies : on n'imagine guère Saint-Saëns écrivant *Carmen*; *Samson* ne contient pas trois accords de suite qu'eût signés Bizet. Poussé vers l'art *facile* et uniquement vers le théâtre, après une période d'hésitation sentimentale, Bizet se décidera pour un naturalisme tout de sensation et de passion, tempérant de finesse rêveuse l'emphase du Midi. Au lieu que Saint-Saëns, génie liturgique, dont la mélodie monte du cœur même de la tradition, aristocrate, suprêmement simple, tourne en idée, qu'il le veuille ou non, la vie sensitive, et réduit les choses à une exacte beauté. Leurs

interminables causeries leur laissaient chaque fois plus clair le sentiment de cette différence. Et pourtant, il est rare que deux hommes se soient aussi bien compris et soutenus. Leur droiture, leur vaillance étaient pareilles; Bizet, plus en dehors, Saint-Saëns, plus intérieur. Ils venaient tous deux pour affranchir totalement la musique française; elle devait atteindre par eux sa maturité parfaite, et ils s'attendaient aux mêmes obstacles, du côté des mêmes routines.

La tristesse du mystère humain qu'ils envisageaient virilement l'un et autre redoublait leur volonté d'agir à outrance. Ce qu'ils sentaient de fuyant dans l'être les déterminait à une plus ferme netteté d'expression. Bizet acceptait, en somme, la pensée fondamentale de Saint-Saëns, lorsqu'il écrivait :

« La rêverie, le spleen, le vague, le découragement, le dégoût, doivent être exprimés, comme les autres sentiments, par des moyens solides. Il faut que ce soit *fait*. Sans forme, pas de style; sans style, pas d'art[1]. »

En 1870, Regnault, Bizet, Saint-Saëns allaient, simultanément, donner des œuvres décisives. « En avant, s'écriait Regnault dans le frémissement de la création, les grandes brosses, les échelles, et à l'assaut! » Au moment de la guerre, ils quittèrent tout sans hésiter. Les désastres furent un coup de fouet terrible pour leurs énergies. L'idée de se battre les enfiévrait[2]. Saint-Saëns, entre deux combats, donnait des concerts au profit des blessés. La mort de Regnault l'affecta cruellement : c'était un de ces êtres qui laissent après eux le monde plus terne, moins habitable. Mais il se souvint d'une de ses dernières paroles : « Nous avons perdu beaucoup d'hommes; il

1. Cité par Camille Bellaigue dans sa belle étude sur Bizet.
2. Saint-Saëns a eu plusieurs généraux parmi ses ascendants, comme il le rappelait naguère dans une lettre adressée à un journaliste allemand.

faut les refaire meilleurs et plus forts. » La *Marche héroïque* y répond mieux encore que le monument de Chapu, la robuste Muse éplorée, haussant vers le héros un laurier inutile; car Saint-Saëns a fait de son hymne l'accomplissement de la revanche, la sombre résurrection d'un peuple meurtri.

Le 25 février 1871, il fondait la Société nationale de musique : elle prit pour devise : *Ars gallica.* A l'heure où l'Allemagne venait de déchoir, et pour longtemps, précipitée dans la conquête mercantile du globe, le génie français restait, plus que jamais, nécessaire à l'équilibre humain. Il allait se ressaisir avec une volonté plus lucide, approfondir ses dons précieux et ineffables qu'il sentait intacts. Il est frappant que, juste à ce moment, la jeune école symphonique ait déployé tout son vol. Saint-Saëns se trouva là pour la pousser dans le libre espace. Aux concerts de la Société nationale, seuls étaient joués les artistes français vivants; et on peut compter les musiciens de l'époque que ces auditions n'aient pas fortifiés ou servis. Elles suscitèrent d'autres entreprises, de même esprit, comme la *Trompette*, illustrée depuis par le Septuor de Saint-Saëns.

Il fit, un an après, une chose non moins grande peut-être et qu'on sait peu : on lui offrait la classe d'orgue au Conservatoire; il insista pour que César Franck y fût nommé. Il le sauva sans nul doute : Franck, jusqu'alors opprimé par d'obscures besognes professorales, entrera, de ce jour, dans sa plénitude. En dédiant à Saint-Saëns, qui l'exécuta pour la première fois, son quintette (op. 6), une de ses plus claires inspirations, il le saluera comme le Maître de l'art sérieux.

Ce fut aussi le temps des *Lundis*, rue Monsieur le Prince. Il devenait l'axe d'un mouvement, le centre logique où se nouèrent des forces incertaines; et la

sécurité de son labeur augmentait. Ce qui doit durer se forme avec lenteur. La musique a mis des siècles à constituer sa substance; ensuite, de Gluck à Berlioz, l'évolution s'accéléra, comme pour épuiser les métamorphoses possibles. Saint-Saëns n'était pas loin de ses quarante ans, lorsqu'après un long et prodigieux travail, il jeta hors de lui les créations dont il était plein. Il semble qu'auparavant il n'avait rien produit, tant sa fécondité, depuis cet âge, apparaît impétueuse, infatigable. Les chefs-d'œuvre, alors, éclatent coup sur coup. Il donne en moins de dix ans les quatre Poèmes symphoniques, la Sonate pour violoncelle, le Quatuor (op. 41), le Psaume XVIII, le 4e Concerto, le *Déluge*, *Samson*, le *Requiem*, *Etienne Marcel*, *la Lyre et la Harpe*, le Septuor.

Et cependant, malgré la force des œuvres et leur continuité, le succès ne lui vint qu'entremêlé d'effroyables luttes, surtout quand il voulut s'imposer au théâtre. Le fait, au premier abord, n'a rien d'anormal; il est inévitable, le monde étant le royaume des médiocres, que l'homme d'élite y soit contredit, souffleté, nié. Il marche au-dessus des haines, gaillardement, bien qu'il en souffre; car il voit, sur ce fumier de sottises et de cupidités, la tige divine repousser quand même, et l'amour, la bonté, le génie, indestructibles. Toute la coalition des barbouilleurs, des impuissants n'empêchera jamais une grande idée de vivre; sitôt qu'elle s'élabore dans un cerveau, quelqu'un naît ailleurs pour la comprendre. Mais il faut s'arrêter un instant aux antagonismes qui ont obstrué la carrière de Saint-Saëns, qui l'eussent paralysé, s'ils avaient pu, parce que leur ténacité donne la mesure de son énergie, et qu'ils eurent, par moment, un contre-coup sur ses productions.

Adolescent, il était déjà célèbre. La fraîcheur des illusions l'enveloppa. Son avenir s'empourprait d'es-

poirs illimités. Il ne tarda pas à sentir l'indifférence des esprits vulgaires, c'est-à-dire du plus grand nombre, à l'égard de sa musique. Evidemment, une mélodie instrumentale, polyphonique, veut, pour être entendue, une préparation. Il ne pouvait exiger du public que du respect et de la bonne volonté. Combien restaient loin de ce sentiment les foules [1], même il y a vingt ans, ces lignes de Lalo en seront un témoignage : « Les possesseurs de longues oreilles qui admirent la *Juive* et *Hamlet* se servent dédaigneusement du mot symphonie, sans même en comprendre le sens ; l'idéal de ces gens ne va pas au delà des cantilènes et des cavatines ; et tout compositeur qui refuse de leur donner des suites d'airs à formules connues n'est qu'un

1. Il ne faudrait pas croire que cette frivolité stupide soit spéciale au public français. L'Allemand écoute Beethoven, parce que c'est sa propriété nationale, héréditaire. Les chorals de Bach lui sont sacrés, comme les prières du temple dont ils font partie. Mais qu'on lui présente une œuvre profonde d'un Maître étranger, son ahurissement dépasse le nôtre. Il aime mieux des chansons de café-concert ; l'arrivée d'Yvette Guilbert à Berlin est un autre événement que l'exécution d'une symphonie de Saint-Saëns. Nous détachons d'un judicieux article de M. Charles Malherbe (*Revue Franco-Roumaine*, Août 1901), cette citation d'un critique berlinois étonné de ce que *Samson et Dalila* se soit maintenu sur l'affiche « plus longtemps que le *Barbier de Bagdad*, et le *Pauvre Henri*, bien que son mérite artistique soit inférieur à celui de ces deux opéras... Evidemment, M. Saint-Saëns ne possède aucune des qualités nécessaires pour écrire de la musique dramatique, car il n'est rien qu'un musicien, c'est-à-dire un de ces musiciens qui, ayant appris tout ce qui peut s'apprendre, savent instrumenter avec adresse et arranger avec goût. *Samson et Dalila* ne contient aucune idée qui appartienne au compositeur ; mais celui-ci, à force de tourner et retourner les idées d'autrui, finit par obtenir quelques effets agréables. Cependant tout y demeure superficiel et simplement caractérisé par des *gentillesses* dépourvues de couleur ; on y chercherait en vain la trace d'une conception sérieuse et propre à réaliser les intentions du librettiste. »

compositeur raté, ennuyeux, sans idées, un symphoniste! [1] » De la science, de la science. et point d'idées! c'était déjà l'éternel reproche que remâchaient à Beethoven les philistins allemands. Il fut infligé à Saint-Saëns, pendant des années, de voir quelque marmiton de lettres le traiter de musicien savant, sans mélodie, de germanisant, de wagnérien. Ses Poèmes symphoniques firent jeter les hauts cris à ceux qui n'admettaient que la symphonie ou l'ouverture. Plus tard, les conventions s'étant retournées, on l'accusa de trop aimer la mélodie, de manquer de système, de n'être point suffisamment corsé. — C'est élégant, disait un tel après dix autres, c'est distingué, c'est bien fait; mais *ça manque d'individualité*. — Et le même homme, qui jugeait ainsi, quand on lui jouait, sans l'avertir, huit mesures de Saint-Saëns, en reconnaissait l'auteur immédiatement. Maintenant encore, il a contre lui tous les amateurs d'incohérence et de mièvrerie, tous ceux que la logique simple a le don de crisper, les esthètes férus de mysticisme humanitaire et les compositeurs laborieux, pauvres en génie, qui ne lui pardonnent pas sa superbe insouciance de production.

S'il s'était contenté d'écrire de la musique de chambre, des symphonies, des choses faites en principe pour des auditoires restreints et épurés, sans doute la bêtise se serait plus vite lassée contre lui.

Mais, au théâtre, ce fut effrayant.

Là, il eut à compter avec la morgue des impresarios, l'insolence des cantatrices, la félonie des directeurs et des orchestres qui montent un opéra le plus mal possible pour qu'il tombe à plat, les mornes méfiances du public, les faux conseils d'amis dépréciant les plus belles pages et se pâmant sur des riens. D'avance, puisqu'il était symphoniste, les chroniqueurs lui refusaient

1. Lettre du 19 février 1883, citée par Georges Servières, *la Musique française moderne*, p. 94.

le génie scénique : ânerie dont on avait fatigué, presque découragé Berlioz.

Il mit dix ans à soulever jusqu'à la scène le *Timbre d'argent*, et, dans l'intervalle, le remania cinq fois. *Samson* attendit treize ans, et encore n'entra que par la petite porte, sur un théâtre de province. A ces avanies s'ajoutait le supplice de travailler pour une date fixe, de se bousculer pendant des mois, d'orchestrer huit heures par jour. De telles dépenses de volonté aboutirent parfois à de monstrueuses prostrations. Après *Henry VIII*, il crut succomber à une poussée nouvelle de phtisie. *Ascanio* fini, il était à bout, il dut s'enfuir à Las Palmas, ne voir personne, ne plus même lire une lettre. L'échec de *Frédégonde*, qui atteignait surtout la mémoire de Guiraud, l'écœura tellement qu'il s'était juré de ne plus rien donner à la scène. Il eut, par surcroît, de ces malchances fortuites, impossibles à parer : le plaidoyer de Catherine d'Aragon, au troisième acte d'*Henry VIII* est conçu dans un style totalement simple, voisin du parlé. Il comptait que la Krauss en ferait valoir la dignité poignante. Mais la Krauss le chanta d'une voix grise et morte ; dans le décor énorme du Synode, l'effet fut glacial. *Ascanio* s'annonçait comme une victoire, en dépit d'une presse hostile, lorsqu'une des interprètes devint enceinte, une autre partit en Amérique ; et le théâtre de New-York, où Lassalle devait remonter l'œuvre, prit feu.

L'entêtement de l'insuccès dépassa donc pour lui les limites permises. *Phryné* et *les Barbares* sont à peu près les seuls de ses ouvrages qui aient eu, d'emblée, leur vraie place. Il y a là un phénomène dont l'explication nous ouvrira, sur sa nature, une clarté de plus.

Balzac, au commencement de *la Recherche de l'absolu*, fait cette remarque frappante : « La foule préfère généralement la force anormale qui déborde à la force égale qui persiste. La foule n'a ni le temps, ni la patience

de constater l'immense pouvoir caché sous une apparence uniforme... Les grands calculateurs seuls pensent qu'il ne faut jamais dépasser le but, et n'ont de respect que pour la virtualité empreinte dans un parfait accomplissement qui met en toute œuvre ce calme profond dont le charme saisit les hommes supérieurs. » Rossini et Meyerbeer, en France, furent pendant soixante ans, les maîtres. Ensuite, on initia les masses à Wagner avec la Chevauchée des Walkures et la Marche de *Tannhaüser*. Les arts plastiques tournaient au colossal, au mélange des formes, aux allégories compliquées, à l'ataxie. La musique, à son tour, exagéra ses facultés énormes de stimulation nerveuse. L'instinct français, fut, tout un siècle, déformé d'une manière systématique. Il est admirable que Berlioz et Gounod, dans leurs purs moments, l'aient préservé de l'atrophie dernière. Mais il ne faut pas s'étonner si un public qui trouvait Gounod trop savant, trop mesuré, a été froid pour Saint-Saëns.

Saint-Saëns abhorre les gros effets. Ses magnificences — et elles sont prodigieuses — ne se gonflent jamais d'hyperbole. Jamais une partie ne gode emphatiquement sur l'ensemble. Ce n'est pas lui qui distendrait l'hymne du désir humain jusqu'à l'égaler au grand Tout. Il dit ce qu'il veut dire, sans surcharges ni empâtements, en une langue originale à son insu. Sa phrase, tranchante et brève, entre d'un choc aigu dans l'intelligence, en divise les replis, comme un glaive de feu. Puis elle passe. Mais chaque fois qu'on la réentend, c'est une effusion plus intime de lumière qui gagne toutes les profondeurs de l'âme et les remue par degrés jusqu'à l'extase. Sa musique enivre lentement, et la foule veut jouir vite.

Il a le mépris d'un aristocrate, non pour le succès, mais pour les ovations et la réclame. Nulle coterie embrigadée n'a jamais travaillé pour lui. Sa figure a

émergé sur le socle progressif de ses œuvres, au lieu d'être projetée en pleine gloire par une explosion d'articles commandités.

Il n'a point exposé de doctrine, bien qu'une doctrine sûre s'infuse dans ses conceptions. Raisonner ses gestes, se barricader dans une théorie lui est insupportable. De même que Berlioz se disait « incrédule en musique [1] », il a déclaré que « ce qu'il aime, ce n'est ni Wagner, ni Bach, c'est l'art [2]. » Il est convaincu de cette vérité simple : quand on trouve du nouveau, c'est sans le vouloir, et si on en cherche, on tombe dans le faux. Dès lors, à quoi bon les formules ? Il prend la plume de temps à autre, cause sans façons des hommes qui lui sont chers, des maîtres français surtout. Il les défend, il fait comprendre ce qu'il leur doit : net, décisif, ayant le mot juste, perçant au vif des questions ; mais il aurait horreur de codifier. Or, le commun des gens tient à classer un artiste. Il leur faut des systèmes pour ergoter, des cloisons toutes faites où ils arrêtent et figent les nappes frémissantes des chants. Beaucoup furent déroutés par Saint-Saëns qui échappait à leurs catégories.

Enfin, plus que toute autre cause, le wagnérisme a retardé son influence. Cela ne pouvait être autrement. Sans compter les leviers accessoires qu'il mit en branle avec une sauvage obstination, les théories, les exégèses, les réclames fabuleuses, Wagner apportait ses mythes étranges, un symbolisme conforme à l'état mental des poètes d'alors, ses drames rudimentaires de situations et complexes d'idées, ses redoublements de

1. « Je suis de la religion de Beethoven, de Gluck, de Weber, de Spontini, qui prouvent et professent que tout est bon et que tout est mauvais, l'effet seul produit par certaines combinaisons devant les faire condamner ou absoudre. » (*Mémoires*).

2. *Harmonie et Mélodie.*

motifs intenses, son orchestre aux troubles féeries. Toutes les voix de sa musique criaient aux instincts de la révolte humaine la promesse d'une émancipation illimitée. A une génération mal équilibrée il offrait l'ivresse du déséquilibre total, une sorte de paradis bouddhique, l'anéantissement dans l'émotion. Tant que la conquête wagnérienne a duré parmi nous, nulle musique contraire ne put être écoutée librement. Celle de Saint-Saëns était l'abrégé de la raison française ; elle énonçait la beauté de la Loi, les limites des forces, les conditions saines de la vie. Comment les sectaires wagnérisants ne l'auraient-ils pas prise en haine? Il comprit le danger que courait l'art national, et les faits ont trop confirmé ses prévisions. Il disait : « Avec la musique allemande, c'est l'âme allemande qui pénètre... Imiter Wagner, c'est momifier l'art... Ce qu'on appelle la musique de l'avenir est déjà la musique du passé [1]. » Or qu'écrivent aujourd'hui des disciples pourtant convaincus de Wagner : « A vouloir s'assimiler les sujets légendaires, les spéculations philosophiques de l'auteur des *Niebelungen*, à tenter de s'approprier les éléments qui caractérisent la nationalité de son génie, la jeune musique française perdrait toute sa force, toute son originalité, toute sa prépondérance [2]. » Mais il fallait que l'homme eût son heure. Les résistances, il y a vingt ans, étaient inutiles. Elles exaspérèrent l'enthousiasme qui se crispait en hystérie [3]. Le mouvement toucha à son paroxysme lors des représentations

1. V. *Harmonie et Mélodie.*

2. Alfred Bruneau, *Musiques d'hier et de demain*, p. 7.

3. Dans son ouvrage sur Wagner, t. II, p. 7, de Chambrun consignait, avec le plus grand sérieux, le cas extravagant que voici : « Il y a tellement de la part de Wagner des actions physiologiques et pathologiques qu'une femme de mes amies, au dénouement, par exemple, de la *Götterdämmerung*, se sent resserrée, réduite, diminuée : ses bras ont raccourci de cinq et ses jambes de sept millimètres. »

de *Tristan* au Nouveau-Théâtre. Maintenant, des signes de lassitude ont paru. Nulle puissance ne ressusciterait l'exaltation première. Le génie de la France s'est ressaisi. Le même désir d'un monde nouveau qui portait les âmes à Wagner les pousse ailleurs loin de lui. Il rejoint dans leurs sphères tranquilles les grands esprits du passé.

Maintenant aussi a commencé pour Saint-Saëns la période heureuse où l'artiste marche avec son temps la main dans la main. Au fond, il n'a jamais pu douter de sa gloire. Comme une rumeur prophétique, son avenir montait en lui. Il le lut, tout jeune, dans la joie d'amis illustres, dans les yeux inquiets de ses rivaux. Il pressentait le groupe indéfiniment élargi de ceux qui l'aimeraient plus tard, qui, déjà, sans le savoir, faisaient partie intégrante de sa force. C'est pourquoi, ramant sur un bourbier hostile, éclaboussé d'injures, froissé par les échecs, malgré les secousses contradictoires d'une sensibilité suraiguë, il avança, ne fléchit point. D'autres seraient retombés en eux-mêmes, auraient, comme Chopin, noté les accidents de leurs souffrances sentimentales; ou, comme Franck, réservé à quelques disciples des œuvres initiatiques. D'autres seraient sortis de leur nature, auraient cédé à la mode. Lui, maintint la ligne native de son génie; même il en exagéra la rectitude, tournant le dos aux préjugés en vogue. Mais il travaillait à rendre ses idées dans une langue aussi universelle que possible, à les armer d'une telle simplicité rayonnante que leur action dût atteindre peu à peu le plus grand nombre des intelligences.

Par le tour social de son esprit, il accrut cette universalité, cette puissance de circulation, commune à toute pensée française. Ses loisirs, quand il en a, le conduisent dans le grand monde. Là, plus qu'ailleurs peut-être, il rencontre des amitiés désintéressées. De

même que Rubens et Liszt, il est à son aise, de plain-pied avec les princesses et les potentats. Il possède, d'instinct, la juste adaptation de la parole aux choses, la sobre ironie, les allures courtoises; et des gens saturés d'opulence, ayant l'orgueil de leur sang, échappent à l'effarement de peur et d'envie qui, à l'aspect de l'homme supérieur, contracte la face d'un bourgeois, l'aplatit sur sa médiocrité, le porte ensuite aux revanches ignobles. Saint-Saëns est invinciblement gentilhomme, jamais peuple. Et pourtant, il lui pèserait d'être un mondain, d'endosser, à toute heure, le carcan des convenances. Il est resté en libre contact avec les milieux les plus contraires. Il ne donne nullement l'impression d'un être à part ni d'un spécialiste fermé à tout ce qui n'est pas son métier. Sa personnalité est assez forte pour qu'il reçoive en lui celle des autres sans fatigue; et sa vie se renouvelle dans la découverte d'existences étrangères à la sienne. Ses intimes — moins des musiciens que des poètes et des peintres — sont surtout des jeunes. Il se met à l'unisson de leur gaîté, et ajoute à leurs enthousiasmes la richesse de ses souvenirs. Ou bien il se fait une joie d'aller voir de pauvres diables, d'obscurs malades, des artistes abandonnés.

Sa correspondance est infinie; elle s'étend presque à tous les points du globe où l'on pense. Il y a peu d'hommes aujourd'hui vers qui afflue à un tel degré le mouvement total de l'époque. Ce serait, pour bien d'autres, un terrible gaspillage de temps, ces relations mondiales qui le harcèlent partout. Mais il en accepte, comme naturelle, l'obligation. Dans la forme si nette de son cerveau, les molécules d'idées sans nombre qui lui viennent du dehors s'ordonnent aisément. Cursif, d'une concision étrange, son style entre dans les faits, de même qu'une balle dans le noir de la cible. Ecrire des lettres est une diversion pour son ardeur d'agir

dont la musique ne pourrait être l'incessante pâture. Ses habitudes de lucidité s'y renforcent au profit même de son écriture musicale. Et il mesure ainsi, d'une façon plus exacte, les progrès de sa pensée à travers le monde.

Sa musique ayant les qualités compréhensives de son esprit, il était impossible qu'à la longue elle ne pénétrât. Saint-Saëns n'était qu'un nom pour les masses, il y a vingt ans. Actuellement, on ne compte plus une solennité musicale que n'ornent une ou plusieurs de ses œuvres. L'oubli systématique d'*Etienne Marcel*, d'*Ascanio*, ces poèmes nationaux, qui veulent être entendus dans leur milieu natif, sera nécessairement réparé parmi nous. A l'étranger, la critique résiste encore; mais le public vient à lui : c'est lui qui représente pour tous le génie français. Son art est accueilli comme un symbole humain de claire émotion, de vigueur et de sagesse. Désabusées des philtres de la légende, de l'ataxie du sentiment, de la confusion des styles, les générations comprennent que le pain substantiel et pur il le leur donne. En Angleterre, il est plus fêté peut-être que jadis Haëndel et Mendelssohn : *la Lyre et la Harpe* était donnée à Birmingham, alors que Paris l'ignorait. A Rome, la symphonie en *ut* mineur a produit l'effet d'une liturgie pontificale. Naples, Moscou se sont honorés en montant avec splendeur *Henry VIII*. A Milan, à Dresde, à Berlin, *Samson*, l'œuvre accessible entre toutes, a provoqué des enthousiasmes inouïs. Enfin, en France même, à Béziers, il a vu les multitudes debout pour l'acclamer, troublées devant lui d'un respect religieux. Les artisans, les vignerons, les lettrés ont mêlé leurs cœurs dans la beauté de ses rythmes. Il a tenu sa gloire entre ses mains. Et certaines de ses mélodies récentes respirent comme la volupté d'une force qui se connaît tout entière, l'apaisement qui succède aux luttes accomplies.

De telles heures sont rares et doivent l'être : le bruit des foules étourdit l'idée. Saint-Saëns a surtout besoin de solitude, il n'obtient guère sa pleine liberté qu'en voyage, lorsqu'il échappe à la vie sociale. Ses voyages sont ses périodes les plus vivifiantes d'inspiration.

On lui a fait, à ce propos, une inepte réputation d'excentricité. Le notaire d'un petit chef-lieu, pianiste important dans son canton, un soir qu'on le consultait sur la valeur de Saint-Saëns, eut un mot admirable : « Saint-Saëns... il abuse des îles Canaries !... » Il est évident que chez lui, de même qu'en la plupart des compositeurs, le sens musculaire est d'une exorbitante activité. Il ne va pas jusqu'à l'inquiétude maladive de Beethoven ; mais il ne peut se passer de mouvement. Ses tournées de virtuose, ses œuvres à diriger çà et là, une curiosité mobile, peut-être aussi l'instinct de conquête vagabonde des vieux Normands, ses ancêtres, lui donnèrent des habitudes de nomade.

L'écrivain a souvent la superstition de son écritoire et de sa robe de chambre. Flaubert, hors de son cabinet aux cinq fenêtres, loin de sa bibliothèque et de ses notes, se croyait incapable de fixer une phrase. Un peintre peut dévier, s'il quitte les harmonies natales de son milieu[1]. Ils furent innombrables, de Poussin à Ingres, les peintres français dont l'œil se faussa, en Italie, à contempler des Raphaël. Le musicien au contraire — Saint-Saëns, tout au moins — pourvu qu'il ait du papier réglé, se trouve, n'importe où, chez lui. Il emporte à Londres, au Caire une partition entreprise et la couleur n'en est pas modifiée. Il a composé

1. Hoogstraten, un des élèves de Rembrandt, disait : « Dans ta patrie même tu trouveras tant de beautés que tu ne pourras jamais les rendre. L'Italie, si riche qu'elle soit, te sera inutile, si tu n'es pas capable de rendre la nature qui t'entoure. » (V. E. Michel, *Rembrandt*).

en Algérie une partie de son *Ascanio* qui n'a rien d'algérien [1]. Il a terminé *Frédégonde* à Saïgon, malgré la fascination de paysages uniques. Libre à l'égard de ce qui l'entoure, il n'en veut recevoir que les principes de son renouvellement intérieur. Voyager le délasse, entre deux actes d'un opéra : c'est l'excitation du changement, un bain de plein air, une cure méthodique. Il s'égaie à regarder les sites, les allures des êtres, les images variées de l'art. Mais toujours, qu'il le veuille ou non, il se promène en musicien : sa mémoire enregistre les rythmes et les chants naturels. Le sens auditif reste la voie constante par où le monde entre en lui.

Les détails ne se comptent pas, à travers ses mélodies, qu'il a pris à l'inconsciente musique de l'espace. Il le fait sans y songer. L'histoire de ses voyages s'est notée dans ses motifs, et un certain nombre gardent leur accent d'origine. Ce ne sont pas en majorité des thèmes populaires français. L'âme de la terre de France est au fond de son génie. Son œuvre a des ressemblances avec ces nobles futaies qui montent autour d'anciennes résidences royales : larges, drues, fortes en sève, aux flores infinies, aux nuances déliées, sans heurt; et leurs cimes ondoyantes laissent courir la lumière entre les fermes troncs. *Etienne Marcel*, *Henry VIII*, *Ascanio*, ont délivré de leur silence les voix courtoises d'un passé dont la grâce unique est née sur notre sol. Cependant, il n'a retenu qu'en des occasions restreintes les cantilènes des provinces de France.

Un matin d'été, en Bretagne, comme il s'était embarqué pour une île, « un son fin, agreste » vint à lui des flancs du navire. « Le capitaine jouait du hautbois !

1. Vers la fin de cet hiver-là (1889), il écrivait d'Alger à un ami : « Quel dommage de retourner à Paris et de désaccorder mon instrument qui vibre si bien dans la solitude et dans la tiédeur du ciel bleu ! »

Pendant toute la traversée, il joua les airs de son pays, ces airs d'un caractère si sauvage à la fois et si charmeur, qui reposent si bien de la musique trop civilisée, et rafraîchissent l'âme comme une brise salée.[1] » Du même voyage il rapporta ses trois Rapsodies sur des cantiques bretons.

L'Auvergne l'enchanta : les rondeurs bizarres des montagnes, les grasses verdures au creux des laves mortes, une humanité plantureuse, naïve, l'air de cristal vibrant sur les mélèzes et les étangs bleus, c'est, pour un artiste fatigué d'écrire, un pays désirable, reposant. Il y revint plusieurs fois. Il fit d'une chanson de laveuses le thème dominant de la *Rapsodie d'Auvergne*. Ce qu'on sait moins, une première excursion lui avait laissé un de ses plus radieux poèmes de jeunesse, le trio en *fa*, (op. 18). L'entrée de l'allegro figure l'élan de la marche, le rythme léger d'une pensée pleine d'azur, battant près des cimes [2]; et l'andante, en *la* mineur, d'une mélancolie de légende, a des tenues de violon qui se dilatent, remémorant la vielle, de même qu'un grand crépuscule au fond de sites primordiaux.

Ailleurs, au commencement de son 3e Concerto (op. 29) nous trouverons un souvenir des Alpes, le bruit d'un torrent transposé en un grondement d'arpèges, sur l'accord de *mi* bémol.

Quand Saint-Saëns est en route, il va volontiers très loin. Il a fait de nombreux séjours en Allemagne, et il y comprit toute la signification locale d'un Bach, d'un Liszt, d'un Wagner. Mais, sauf *la Danse macabre* — et encore ce sujet ne lui est-il pas venu de Gœthe directement — il n'a rien fait d'analogue à *la Damnation de Faust*, aucun poème constitué dans la légende

1. *Portraits et Souvenirs*, p. 117.
2. C'est dans les Pyrénées qu'il avait conçu les thèmes de l'allegro; peu importe d'ailleurs, puisqu'il s'agit toujours d'impressions de montagne.

ou la vie populaire allemandes. La Russie, le Danemark, la Suède ne lui ont pas donné grand'chose. Son *Caprice* sur des airs russes et danois n'est qu'un accident.

De toutes les régions du Nord, l'Angleterre seule l'a vraiment impressionné. Il aime le sérieux du public anglais, et, dans le génie de ce peuple, les idées claires, l'ordre, l'acceptation d'une aristocratie, le faste avec tant de simplicité positive, le sens de la forme, l'esprit liturgique et la liberté [1]. *Henry VIII* était une œuvre nécessaire. C'est pour lui que des auteurs anonymes avaient noté les airs de danse écossais, et le choral anglican ; pour lui, la pièce de clavecin de William Byrd [2] qui est devenue, au 3e acte, le passepied de la Reine Anne. Il a senti le rythme collectif et la musique latente d'une race où le lyrisme individuel n'a jamais été qu'une excentrique anomalie ; et, justement, le personnage du Roi exprime ces réactions sauvages de sensualité, d'ironie, de despotisme, provoquées par l'uniforme empire des convenances. Il est singulier que les Anglais, admirateurs de *Samson*, n'aient pas reconnu dans *Henry VIII* l'image musicale la plus authentique de leurs contrastes.

Mais les voyages de Saint-Saëns ont été bien autrement féconds lorsqu'il est allé vers le Midi et en Orient. Avec chacun de ses hivernages coïncide une poussée neuve de mélodies. D'Alger, de l'Italie, de l'Egypte sont datés *Samson*, *la Suite Algérienne*, *Africa*, *Proserpine*, *Ascanio*, *Phryné*, *Déjanire*, le 5e concerto, les *Barbares*, *Parysatis*.

La nostalgie du soleil est commune à presque tous les artistes qui ne sont pas du Midi. Indéfiniment,

1. V. *Portraits et Souvenirs*, p. 133, *Docteur à Cambridge*.
2. Elle porte un titre bizarre : *The Carman's Whisthle*, le sifflet du charretier.

pour les hommes des pays grisâtres, l'Italie et l'Afrique déploieront leur mirage vermeil. Beethoven rêvait de mourir à Naples [1]; le nom de Giuletta Guicciardi éclatait, ainsi qu'un son de harpe, dans le noir silence de ses heures. Cette illusion voluptueuse, depuis les temps romantiques, a tourné au malaise sentimental, au dilettantisme. D'autres motifs plus simples ramènent, chaque automne, Saint-Saëns, dans le Midi. Il supporte mal le froid : l'hiver lui est rude, même en Provence. Pourtant, dès qu'il y respire, il est heureux. Des horizons aux lignes parfaites, où la clarté, devenant l'essence des formes, allège et purifie toute la matière, mettent dans leur consonnance ses facultés. Là, les sons roulent plus limpides sur les vagues d'or de l'espace. Là, les êtres se souviennent des harmonies premières de la Création. Les rocs s'érigent comme des autels. Les matins se lèvent aussi frais que des sources. Le ciel, vasque d'eau vive, illumine les arbres sombres. Le vent secoue des étincelles. L'éclair argenté d'une touffe d'olivier crépite. Une vapeur d'encens fume au-dessus des villes. La mer, au delà, se déroule comme un jardin. Il retrouve avec joie l'odeur saline, la vie bruissante des ports, les navires qui se balancent leur proue tournée vers le large, et, au loin, l'appel frissonnant des vastes flots qui scintillent.

S'il était né, de même que Mistral, parmi quelqu'une de ces races aimées de la lumière, il eût modelé sur sa lyre les chansons des pâtres et des marins : son œuvre, sortie d'eux, se serait liée tout entière à leur

1. Wagner aussi écrivait à Liszt : « Si je vivais à Naples ou en Andalousie, ou bien dans une des Antilles, je ferais bien plus de vers et de musique que sous notre ciel gris et brumeux qui ne dispose jamais qu'à l'abstraction. » (Zurich, 19 avril 1852). Et c'est à Venise, comme on sait, qu'il est venu mourir.

génie. Mais il adore le Midi, sans le subir. Il le traverse en nomade, non cependant en dilettante qui vendangerait çà et là des thèmes expressifs. Au contraire, ses exclusions et ses choix sont très nets. L'hyperbole ambiante de l'accent ne pénètre son style que lorsqu'il le veut consciemment, dans l'invocation de Proserpine : *O déesse infernale...* dans l'Hymne de Benvenuto : *O beauté, j'ai connu ta puissance...* De la Provence et de l'Espagne il n'a reçu que des impressions passagères (*Nuit à Lisbonne*, *Jota Aragonese*, ballet des *Barbares*, etc.) *Proserpine*, qui se passe en Italie, n'a rien de l'épaisse crudité italienne. Le motif de la chanson napolitaine est d'une tristesse orientale.

L'Orient seul a fixé son âme ; l'Afrique a eu sur lui une action dominatrice. Ses mélodies persanes, *Samson*, *Phryné, Déjanire*, le second acte des *Barbares*, *Parysatis* en sont inséparables. *La Suite Algérienne*, *Africa,* le 5e concerto rendent plus clairement encore l'Afrique, dans la simple éternité de ses aspects.

En y retournant presque chaque hiver, Saint-Saëns obéit à cette loi qui entraîne les générations lasses vers le feu primordial, père de tout :

> Là-bas, l'autre soleil se forme aux cieux fertiles ;
> Entre nos bras nerveux nous le ramènerons ;
> Sur les îles des mers nous sèmerons des villes,
> Au tonnerre des luths fougueux et des clairons [1].

Latin, classique, pénétré de la Bible, sur le sol algérien, il se sent au cœur de ses origines. L'Orient primitif, le christianisme, les races modernes, marchent à la fois devant lui ; et les langues méditerranéennes s'entrechoquent avec les rauques syllabes sémitiques [2]. Les paysages sont pareils à ceux où les poètes anciens chantèrent. Leurs mythes y sommeil-

1. Emmanuel Signoret, *La souffrance des eaux.*
2. Sur cette mêlée des peuples en fusion, v. le très beau livre de Louis Bertrand : *Le sang des races.*

laient ; et la mélodie qu'ils contiennent est montée si spontanément à ses lèvres, que, méditant le chœur de *Phryné* : *C'est Phryné*... [1], il l'a pensé, sans le savoir, en mode grec.

L'Afrique l'a saisi, en outre, par son unique intensité. Chaque forme vivante, en ces pays, est une Idée. Les choses les plus misérables portent une splendeur. Une racine tordue qui sort de la poussière, un mendiant contre un mur prennent un sens hallucinant. Une seule fleur écarlate, sur une tranchée de terre saignante, embrase toute une colline. La forme circulaire surabonde, évoquant la fécondité des sphères, l'éternel remous sidéral. Les sommets sont bombés ainsi que des ventres, les coupoles ressemblent à des ruches, les colonnes continuent les fûts des palmiers. Il a vu la mer, à midi, sous le fouet du soleil, brûlante et sombre, se hâter vers les golfes et battre les blocs des vieux môles tintant comme des amphores, tandis que les eaux lointaines pressent d'une ligne d'écume immobile les promontoires dont les sables fauves s'arrêtent aux masses raidies d'un bois de lauriers. Il l'a vue, les soirs de tempête, quand ses cymbales tonnantes écrasent le hurlement des rafales. A la Pointe-Pescade, près d'Alger, où il vécut un hiver, il n'avait dans son horizon que la mer [2], et entre la mer et sa villa, une falaise pierreuse se terminant à une ruine calcinée.

Sous un tel climat, la vie n'offre guère de transitions moyennes : il faut qu'elle soit un rebondissement d'énergie ou une soumission morne aux fatalités. Le ton des passions s'exaspère frénétiquement, ou l'âme se tait stupéfiée : la volupté a des mollesses insurmontables ; la douleur est bestiale. Mais, du sein de sa tor-

1. Au 1er acte.
2. C'est là qu'il a écrit son poème : *Les Cloches de la mer.*

peur, la pensée, par moments, s'évade, en des combinaisons ivres, vers tous les mirages de la fantaisie.

Les musiques arabes représentent ces alternatives. La plupart des danses répondent à une folie poignante de mouvement. Les danseurs trépignent, s'entrechoquent avec des bonds d'animaux furieux. Ils font claquer comme des mâchoires des castagnettes de fer. Des hautbois cinglent la chair de notes stridentes, précipitées; et les tympanons grondent, titubation sans forme, orage en marche, monstrueux halètement de la terre.

Au contraire, la mélopée d'un paysan qui travaille est dolente et nasillarde; partant de l'aigu, mêlant les deux modes d'une façon bizarre, elle enroule ses fredons vagues autour d'un songe inarticulé. Au fond d'une taverne, un musicien, les yeux à demi fermés, se charme en tirant d'une guitare puérile de maigres pizzicati. Le ronflement d'une flûte est aussi faible qu'un bruit d'insecte. D'une mosquée sort un murmure entrecoupé; les lampes, dans la longueur des nefs, flottent au vent des psalmodies. Et, dehors, des femmes appellent le passant; elles miment des amours grossières et poussent en chœur une aigre chanson gutturale, battant le rythme avec leurs mains. Leurs voix traversent les prières; l'odeur fade des roses se perd dans une fumée de cire et d'encens.

C'est le décor de la luxure, tel peut-être qu'au premier soir des hommes où Dalila vint sur sa porte chanter pour tromper les forts. La stabilité de l'Orient impressionna puissamment Saint-Saëns. Pour un homme saturé d'intelligence et de civilisation, le contact de ces forces brutes était un renouveau. Il a quelquefois transcrit toute la barbarie monotone des musiques juives ou arabes. Le Psaume des vieillards hébreux, au premier acte de *Samson*, les motifs algériens de la Bacchanale, atteignent un réalisme absolu. *Samson*

tient par de telles racines au milieu africain, que, si on l'en isole, la conception totale, mille détails de l'orchestre et de la mélodie s'amoindrissent. Cependant, même là, il allège l'Afrique d'une part de son fatalisme et de sa rudesse. Combien justement *la Suite Algérienne* s'achève sur une *Marche française* ! Le rythme de nos conquêtes est dans sa musique : lui aussi, en s'emparant de ce monde primordial, il l'organise, l'atténue, il y fait entrer les modes variés, articulés de son intelligence.

Ce qu'il doit d'essentiel à l'Orient, c'est de l'avoir confirmé dans ses vraies voies et d'avoir exalté ses dons lyriques. Quelle que fût sa simplicité instinctive, il s'y est encore simplifié. Aurait-il trouvé la symphonie de l'Aurore, dans *Samson* [1], s'il n'avait pu contempler les aurores d'Afrique, grandissant sur les monts comme un chant d'orgue ? La nudité lumineuse des cimes lui représentait la structure de son esprit. La splendeur et la souffrance se réconciliaient en ces paysages, de même qu'en sa notion de la vie, invinciblement biblique et chrétienne. Ses tendances fantasques furent charmées de ces festons capricieux qu'une musette arabe découpe avec les sons, et qui, délivrant l'âme, font de la matière une féerie. Il y avait une sympathie anticipée entre son être et l'Orient. Au début du trio (op. 92), écrit à la Pointe-Pescade [2], nous entendrons la respiration de la mer, le choc sourd de la vague, prolongé de rivage en rivage, aussi loin que le rêve peut élargir les horizons. Or, il en avait conçu les motifs longtemps avant. Il ignorait l'Afrique, lorsqu'il composa le second acte de *Samson* : pourtant, on croirait que sa phrase, autour de Dalila, caressante et si ferme, a copié l'ondulation des golfes.

1. Au 1er acte.
2. Dans l'hiver 1892-93 ; peut-être l'influence du site a-t-elle modifié quelque peu, à son insu, la réalisation dernière.

Quelle volupté, la première fois qu'il y débarqua, à ces heures où la lumière se fait de pourpre, où la terre enivrée laisse se répandre une moisson d'aromates ! Il connut aussi l'ineffable lassitude des soirs [1]. Qu'on imagine une nuit d'Alger, sa limpidité magique et son silence envahissant son âme, comme le jour nouveau qui semble, avec la lune montante, sur les palmes et les lys, éclore de toutes les profondeurs de l'espace. Et en Egypte, il éprouva des joies pareilles, plus aiguës peut-être. Le 5e concerto (op. 99) est né dans un moment de parfaites délices. Les mélodies de ce poème nagent sur des étendues presque immatérielles à force de clarté. Des bateliers Nubiens descendaient le Nil en chantant. Saint-Saëns était là, il se pencha, il retint la merveilleuse cantilène qui venait à lui des solitudes : elle est devenue un des motifs de l'andante. L'Orient est pour lui la terre du repos, de la délivrance et de la splendeur. La jeunesse de son inspiration, d'année en année, s'y renouvelle. C'est là que Dieu lui a le plus hautement parlé.

V

Nous avons vu Saint-Saëns, à travers les causes et les milieux, préciser les limites de son génie. Sensitif comme il l'était, avec sa flexibilité, battu par des impulsions contradictoires, il pouvait ne donner qu'un musicien fantaisiste, un romantique attardé. Cependant son développement, admirable de rectitude, eut l'har-

1. V. *un soir à Blidah* de *la Suite Algérienne*, l'andantino d'*Africa*, etc.

monie d'une épopée. C'est un merveilleux spectacle, la croissance de sa pensée, attirant à elle une somme inouïe d'éléments, et les triant par une intuition si sûre, dans un esprit de constante vérité.

Il faut maintenant concentrer notre analyse en un portrait plus intime. Si nous ne pouvons toucher le secret principe de ses énergies, leur unité dernière, hors des Formes où elles se projettent, du moins observerons-nous leurs expressions les plus spontanées, sa personne, ses gestes, ses habitudes. Ainsi nous aurons restreint l'inconnu de son être et presque saisi son activité telle qu'elle passe immédiate dans ses productions.

Pénétrons donc chez lui, regardons-le vivre et travailler. Cette étude sera fructueuse, d'autant plus que son caractère est totalement constitué; et sa physionomie est plus impressionnante que jamais, aujourd'hui que les années de travail, l'intimité des sensations, les joies, les lassitudes en ont façonné les plis.

Nous entrons : un homme très simple d'accès, de stature moyenne, un peu gros, la démarche d'une vivacité singulière, les épaules fatiguées d'un travailleur, mais une carrure solide, la ferme aisance de quelqu'un qui s'appuie sur un pouvoir intérieur et ne peut douter de sa force. A vingt-cinq ans, il était « pâle, grêle et phtisique. » Quel lent empire sa volonté a-t-elle donc pris sur son organisme pour le douer d'une telle résistance !

En causant, il ne révèle d'abord que ses claires aptitudes pratiques. Il va droit au fait, point au delà. La chose présente semble l'absorber tout entier. Sa voix, au timbre incisif, accentue les phrases avec une sobre autorité. Ses moindres gestes sont pénétrés de distinctions. C'est un homme de grande race évidemment, maître de lui, portant les signes d'une royauté native.

Il serait difficile, au premier regard, de le parquer dans une catégorie sociale : il n'a, ni comme Reyer, le physique d'un officier, ni la face doctorale de Franck, ni la tête artiste de Massenet. Il ne rappelle pas un seul des musiciens du temps passé. Il ne lui échappe aucun de ces cabotinages que les gens en vue essayent même sur leurs amis. On sent qu'il aurait horreur de pontifier, de marcher sous un dais. Il s'admire peu, ne croit guère à l'admiration d'autrui.

Mais cette réserve n'est-elle que du bon ton ? Son œil, quand il se pose sur vous, prend une étrange fixité. Les muscles de son visage sont comme tirés par un pli involontaire de méfiance et d'ironie souffrante. Dès que le dialogue s'anime, on devine l'être spontané qui frémit, un fond nerveux, une prodigieuse combustion vitale. Il a beau, grâce à des habitudes de réaction froide, arrêter les secousses à l'épiderme, le choc en retour des impressions est violent, ce qu'il y a d'électrique dans sa nature pétille. Sa parole a des inégalités d'inflexions qui trahissent les alternatives inconscientes de la joie et de l'inquiétude. Ses sensations, invinciblement, s'extériorisent en actes. Il revient d'Egypte ; nous parlons d'un site, d'un effet de mirage qui l'a frappé. Aussitôt il tient un crayon, il sabre d'un croquis le manuscrit étalé sur sa table. Cinq minutes après, il est question de *l'Enfance du Christ* de Berlioz : il se lève, s'assied au piano, en joue un fragment. Sa mémoire ressemble à un orgue magique : on frôle une touche ; d'impétueux souvenirs jaillissent. La conversation va par sauts. Il darde un trait lucide sur un point, et n'y revient plus : fixant les idées abréviativement, de la même façon qu'il note en une mélodie l'image d'un être. Il chante à lui seul une scène d'opéra, donne l'illusion de l'orchestre, reproduit la voix d'une actrice qu'il n'a pas entendue depuis trente ans. Sa figure, plus mobile que celle de

Rembrandt, laisse se succéder les mimiques les plus soudaines, incroyablement variées. Par instants, ses cils battent; des flèches démoniaques partent de son regard et de ses lèvres. Sa verve est-elle un excès de gaîté? Sa gaîté n'est jamais entière [1]. Les deuils, les fatigues ont altéré son insouciance d'autrefois. Il se monte ainsi, pour lui-même, par besoin de se dépenser. Et, pas une minute, il ne perd la mesure, ne verse dans la bouffonnerie.

Cependant, il s'est remis à sa table; il reprend son travail. Dans les intervalles de la causerie qui continue, nous pouvons l'observer plus librement, son intérieur et lui.

Son intérieur nous arrête peu. Point d'atelier somptueux, de faux décor : cela, c'est enfantin et bourgeois. L'instinct de la propriété, chez lui, s'est tellement simplifié qu'il n'habite même pas dans ses meubles, et il a déposé à Dieppe, en son Musée, tous ses souvenirs de voyage. Il est des musiciens qui ne peuvent se passer d'excitations visuelles, de fleurs autour d'eux, de vases, d'étoffes éclatantes. Saint-Saëns a rarement cherché des stimulants factices : par exception, lorsqu'il écrivit *la Nuit persane,* il brûlait des parfums d'Orient. Faut-il parler d'une robe de chambre japonaise, en crépon jaune safrané, où il se drapait un certain été, et dont il faisait, en plaisantant, miroiter les plis?

Dans son appartement, tout est simple, plein d'ordre. Aux murs, des photographies d'amis; sur le piano, le portrait de sa mère, et toujours, quelque partition récente. Justement s'y trouve le *Prométhée*

1. L'hiver dernier encore il écrivait à un ami en le consolant affectueusement d'un deuil : « On s'habitue à vivre avec son chagrin comme avec une maladie chronique; on retrouve la gaîté, la joie de vivre; mais la gaîté ne va plus jamais *jusqu'au fond.* »

de Fauré : certains chœurs, par leur allure, font penser au style de Saint-Saëns. — Non, se hâte de répliquer le Maître, les harmonies ne se ressemblent pas.

En même temps, la plume levée, et se parlant à lui-même : « Mettrai-je ça aux cors ou aux altos ? » — Et il continue à orchestrer quelques minutes sans rien dire, allongeant sur les portées une écriture amoureusement égale et nette.

Il est beau à regarder, dans le calme exercice de son génie. Son front se déploie en pleine lumière, d'une coupe volumineuse, harmonieusement bombé par la pression des lobes, un front où la pensée bat à l'aise, d'un large flot. Les yeux, très en saillie — indice d'une mémoire puissante, — et dont la sclérotique énorme roulait tout à l'heure une flamme malicieuse, s'abaissent maintenant sur ce qu'il écrit avec une attention paisible. Ses traits respirent la droiture de la volonté. Mais les parties excentriques, tourmentées de son tempérament ont laissé sur sa physionomie leur empreinte violente. Le fond du regard demeure pesant, trop chargé de choses ; on y retrouve la stupeur triste qu'eut l'œil de Pascal, de Beethoven, et celui de tous les Voyants absorbés par l'effort intérieur. Sous les yeux se plissent des cercles de rides. Le nez, d'une courbe despotique, aux narines très ouvertes, pincées du bout, répond à l'exubérance réprimée des appétits. Les deux forts sillons qui partagent les joues racontent des congestions de travail, des alternatives d'exaltation et d'épuisement. Le dédain de la sottise s'est inscrit dans la bouche serrée, et malgré la barbe blanchissante qui l'atténue, elle semble avoir gardé le spasme amer de la révolte et du chagrin. Les luttes constantes ont raidi d'une contraction presque sauvage cette figure qui serait rude et tragique comme celle d'un homme de guerre, si elle ne portait intimement une expres-

sion de finesse voluptueuse et le reflet des extases sans nombre qui l'ont baignée.

Quand il s'arrête d'écrire et se remet à causer, il nous laisse entrevoir, en des lueurs d'éclairs, ses sentiments les plus profonds. D'habitude il les tait par pudeur, en haine de la pose ; son œuvre suffit à les dire, et il sait qu'il ne peut être lyrique dans l'existence comme il l'est dans un concerto. Il s'est, en partie, préservé de cette déformation commune chez les artistes : ne plus voir en toute chose qu'une matière poétique à transposer. Il est resté largement, sérieusement homme. L'ironie, le sens du grotesque, ne sont pour lui que l'écorce défensive d'une nervosité douloureuse. Au fond, il éprouve un immense besoin de sympathie : il se voit seul, étant haut ; et les murs d'un cloître l'enfermeraient moins étroitement que la passion de produire ne le cloue à son labeur [1]. Mais comme cet ascétisme se fondrait volontiers dans la douceur des affections ! La puissance d'amour qu'il concentre sur ses poèmes déborde aussi sur les êtres. Il a de ces mots où s'échappe brusquement une chaude vibration de tendresse. Lui, si clairvoyant, il est d'une indulgence sans bornes à l'égard de ceux qu'il aime. Il a mis beaucoup de lui-même en son Benvenuto Cellini, combatif, violent, suscitant magnifiquement la vie, consumé par le désir de la beauté et généreux jusqu'au sacrifice. Seulement, au lieu de presser en tous sens les réalités, à la façon des artistes du XVIe siècle ou des romantiques, il a voulu soumettre à une harmonie de plus en plus sévère les ardentes métamorphoses de sa pensée. Sans atteindre la pureté d'un Primitif, qui, oublieux de sa gloire, eût

1. Cp. Flaubert donnant de sa vocation cette image austère : « De cet arbre au feuillage verdoyant, j'ai voulu faire une colonne toute nue pour y poser tout en haut je ne sais quelle flamme céleste. » (Correspondance, t. III.)

cherché Dieu seul dans la musique, il a fait de sa vie un haut enseignement : emporté avec l'époque vers le déséquilibre, il a conquis l'équilibre, la paix, la santé ; et il a simplifié son âme par le travail et l'action.

Avant de le quitter, nous voudrions l'interroger sur sa méthode de travail.

Que se passe-t-il en lui au moment où il compose? « Je n'en sais rien, répond Saint-Saëns. On est peintre ou on ne l'est pas. Les idées viennent comme elles veulent, et il suffit qu'on coure après... Pendant que je travaillais à *Henry VIII*, arrivé au quatrième acte, à la romance de Catherine d'Aragon, je ne trouvais rien... Je laisse la romance, je n'y pense plus. Huit jours après, en passant avenue de l'Opéra, tout à coup j'*entends* mon motif; j'ai couru chez moi pour le noter, et seulement alors je me suis aperçu que c'était un 5/4. Je me souviens aussi que, pour *Phryné*, l'embryon fut le chœur : *C'est Phryné... quand elle passe* — je le fis, sans m'en douter en mode grec — et que je cherchai des accords pour la scène de l'apparition... En somme, l'idée première ne dépend pas de nous : il ne s'agit que d'être attentif au bon moment. Il faudrait que toute l'œuvre se fasse d'elle-même comme un enfant. Le temps, c'est la grande affaire. Parce que j'ai été forcé plus d'une fois d'écrire très vite, les mufles m'ont fabriqué une réputation de facilité... Au contraire, j'ai besoin d'aller lentement. Il y a des choses qui m'ont donné un mal énorme... Je suis de plus en plus difficile pour moi, et quand j'ai fini le premier acte d'un opéra, je suis épouvanté d'en avoir deux autres sur les bras. Jamais je n'écris plus de trois heures de suite ; orchestrer, c'est différent... J'orchestrerais douze heures, tant qu'on voudra ; encore, maintenant, mes yeux commencent à se fatiguer... Mais, pour vous dire de quelle façon je pro-

cède, il faudrait que d'abord je m'en rende compte, et si j'en ai conscience sur l'instant, ensuite, je n'ai rien de plus pressé que de l'oublier. »

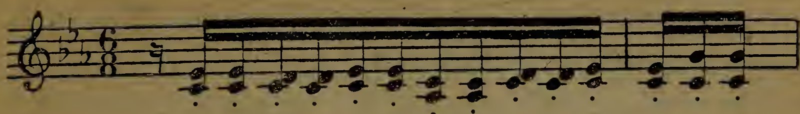
Il est possible cependant de compléter l'analyse du merveilleux phénomène. Le don de la mélodie a beau être inexplicable en soi. La germination d'un motif et d'une œuvre suit des phases logiques.

Son cerveau est un récepteur d'une sensibilité inouïe. Toute la tension de son organisme aboutit à cette fonction : retenir, associer des éléments mélodiques. A de certaines heures, l'afflux accumulé des principes de vie de fatigue, irrite en lui l'ardeur de créer ; il s'en délivre en les fixant dans les combinaisons pressenties. Concevoir est alors une telle extase que les agonies d'ensuite ne comptent pas. Il écoute battre le cœur naissant de l'idée ; elle est sa chair ; tout ce qu'il a d'énergie se condense sur elle pour en hâter la formation.

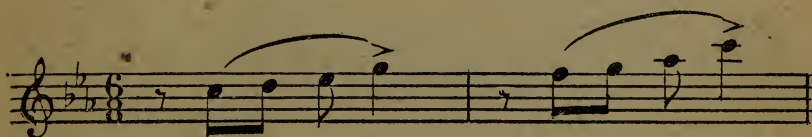
Et pourtant il la voit encore lointaine, indécise comme une étoile réfléchie dans une eau profonde. Qu'on suppose le moment où il ébaucha sa grande symphonie. C'était à Londres, en hiver, un jour de pluie [1]. Mais sur ce fond noir la flamme du verbe s'élança, ses pourpres liturgiques se développèrent [2]. Quel fut le point initial de l'œuvre ? Sans doute, le motif qui en concentre l'unité, le *staccato* en doubles croches de l'allegro moderato :

1. L'état de l'atmosphère l'impressionne beaucoup. Pendant l'hiver où il composa *Ascanio*, il écrivait d'Alger à un ami : « Je ne fais rien, voilà bientôt deux semaines, à cause du mauvais temps. »

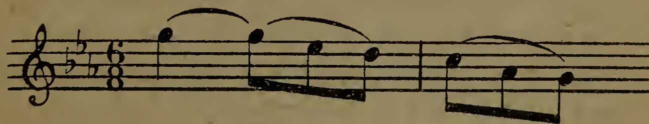
2. Cette symphonie est consacrée à la mémoire de Liszt ; mais il ne faut pas y voir d'intention funèbre : quand il l'écrivit, Liszt vivait ; il pensait la lui dédier. C'est par une harmonie fortuite ou une étrange intuition qu'elle s'est appropriée d'avance au mémorial et à l'apothéose d'un grand esprit.



Ce dessin, il l'aperçut d'abord sommaire, inachevé, mais lié à un timbre instrumental, celui des violons. Et il ne l'esquissa pas isolé. Ce fut seulement la touche fondamentale qui déciderait la tonalité, *ut* mineur à laquelle il était du reste prédisposé. La construction de l'ensemble le tourmentait déjà : il voulait un poème d'une stricte et splendide unité, et il en embrassait l'ampleur dans sa vision, comme si ce fût déjà terminé. Ensuite, il revint au premier thème, et, tandis qu'il le maintenait sous un regard opiniâtre, d'autres thèmes s'en détachèrent, ainsi que les grains de blé hors de l'épi qu'on presse. La pensée première repoussait de son sein les détails multiples. Certaines parties éclataient vigoureusement ; d'autres demeuraient dans l'ombre. A un degré plus divin, il sentait la même ivresse que l'artiste décorateur, lorsque, d'une simple figure de lignes, il voit sortir tout un système de motifs. Les doubles croches du *staccato* enveloppaient une courbe mélodique qui, tracée dans sa nudité, donnait le chant [1] :

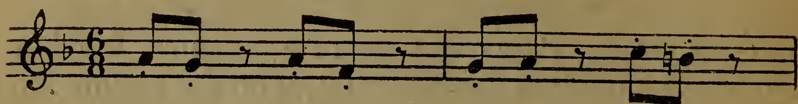


De celui-ci, modifié par un mouvement contraire, se dégageait le sanglot terrible du fortissimo :

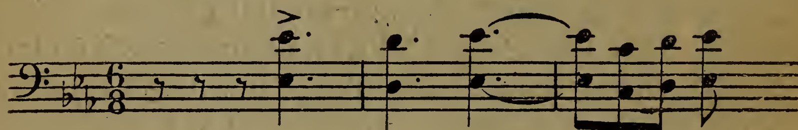


1. Les citations musicales, éparses au cours du livre, sont reproduites avec l'autorisation de MM. A. Durand et Fils, éditeurs de musique; nous tenons à les remercier de l'obligeant concours qu'ils ont prêté à notre travail.

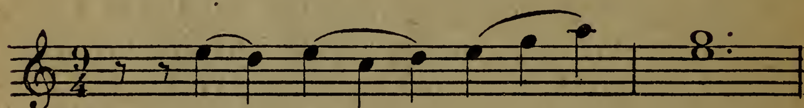
Mais une rupture du rythme lui révéla dans le *staccato* la présence du *Dies iræ* :



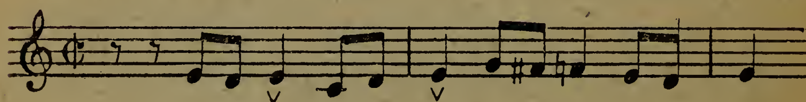
Epaissi au grave, exposé par les cuivres, le même motif encore préparait celui de l'apothéose :



Transporté en majeur, et avec des pauses suspensives, il devenait le plain-chant du Maëstoso :



Enfin par une transformation nouvelle du rythme, un admirable sujet de fugue s'en déduisait :



Cet effort de réfraction analytique une fois accompli dans son cerveau, il se tourna vers l'ordonnance de l'œuvre. Il disposa sur plusieurs portées les indications des thèmes, puis recopia son esquisse, voyant mieux l'idée, ainsi posée hors de lui, y mettant une continuité plus nette, un tour déjà plus absolu. De nouveaux motifs s'inséraient entre les premiers, au point qu'il était contraint d'en repousser la surabondance : leurs affinités communes de structure rendaient certaine l'unité mélodique du tout. Les déve-

loppements s'érigeaient comme une charpente de basilique. Les formes orchestrales se groupaient, se divisaient. Il indiquait ici une modulation, ailleurs une harmonie frappante. Mais combien terrible et complexe s'offrait l'exécution d'un tel poème ! Il avait brûlé une de ses symphonies dont il était mécontent. Après celle en *la*, il fallait qu'il se donnât, cette fois, tout entier, dans une plus vaste réalisation. Il osait, — ce qui avait effrayé Wagner —, malgré la 9e de Beethoven, faire d'une symphonie l'expression totale de l'âme et de la musique, et le plan de son épopée était d'une suprême ampleur.

Entre l'idée pourtant et la chose écrite, si parfaite qu'elle nous semble, il percevait une distance décourageante. L'expérience acquise, sa science énorme n'atténuaient que bien peu les difficultés : prolonger sur chaque partie l'élan d'amour de la conception première ; le renforcer, l'élargir, jusqu'à la fin ; continuer l'émotion tandis qu'il luttait avec les formes ; atteindre un dramatique poignant par l'austérité même du style ; égaler à la constance de l'essor la beauté du détail ; mener selon une parfaite logique des développements aussi vastes ; étager par grandes masses une telle futaie d'éléments ; donner à la fois l'impression du spontané et du définitif ! Nul point d'appui extérieur ne le soutenait : quand il compose pour le théâtre, le texte poétique lui est un stimulant plus encore qu'un obstacle ; là, les phases du chant instrumental ne répondaient qu'à ses alternatives de triomphe ou d'angoisse devant l'idée. Bien qu'il entourât son travail des conditions les plus rationnelles — s'y mettant le matin, empoignant sa tâche de suite avec une fougueuse décision, ne s'y enrageant point quand il était las, — tout le jour, l'œuvre aimée l'obsédait, persistait à se développer en lui dans une sourde, accablante rumination ; mais, chaque

matin, un espoir plus fort le portait en avant, l'illusion le ressaisissait d'approcher davantage de ce qu'il aurait voulu faire. Telle fut l'égalité de son labeur que la symphonie commencée en janvier, put être jouée cinq mois plus tard. Qu'importaient ses fatigues, le tourment d'un rêve jamais satisfait, puisqu'il venait de dresser pour les générations un temple de vérité? Ses ancêtres, son époque l'exigeaient de lui ; et il n'y a point de proportion entre les souffrances de l'artiste et les extases qu'il assure à la série illimitée des temps.

CHAPITRE II

L'ART

Une vue d'ensemble sur son art est nécessaire, avant que nous n'en séparions les Formes.

Nous voici au moment précieux où l'œuvre, ayant reçu toute sa substance, monte devant nous, avide de la lumière, jette en hâte ses rameaux chantants. Il suffirait, pour notre allégresse, de recueillir ses voix, et d'articuler notre émotion. L'être d'un homme, son Moi unique et indestructible, c'est ce qui nous parle en sa musique immédiatement; c'est ce qui la fait vivante bien plus encore que les semences héréditaires qui l'ont préparée. Il n'en sera pas moins admirable de constater l'harmonie de l'effet avec les causes, et comment le traditionalisme de Saint-Saëns a pu accroître ses qualités originales, à quel point la sûreté de sa technique, la simplicité de ses procédés, le libérant des vains tourments de l'écriture, lui laissent, pour la possession de l'idée, le plein usage de ses moyens.

Sa mission, nous l'avons entrevue déjà : restituer, dans son art, et par suite dans la mentalité collective de son temps, la notion du permanent, l'harmonie de la force qui change avec celle qui maintient; sauver

la continuité logique de la mélodie, tout en lui laissant la libre expansion de ses formes instinctives ; réagir contre le symbolisme et l'impressionisme ; faire prévaloir sur la sentimentalité la volonté virile et l'intelligence ; développer toute l'ampleur du génie français, sa capacité de synthèse, ses dons d'expression parfaite ; donner comme témoignage à la justesse de son effort des œuvres spontanées, sources elles-mêmes d'une intarissable vie ; devenir « le courant majestueusement paisible à la sûre ondulation duquel on aimerait confier son espoir [1]. »

Tout cela lui a été réalisable, sans doute en vertu de ses magnifiques énergies intimes, mais aussi grâce à l'exemple des Maîtres qui lui ont indiqué sa route et à la droiture pratique de sa doctrine.

I

Quiconque entend une page de lui est saisi, dès les premières notes, par la force de la tradition qui s'y condense.

Il serait impossible de préciser : Ceci rappelle cela ; mais on sent une affinité intérieure directe avec les grands classiques. Cette musique a des solidités particulières : on croirait que la volonté de tout un ensemble, et non un seul homme l'a construite. Si Haydn ou Rameau avaient pu connaître le prélude du *Déluge*, ils eussent frissonné d'une joie en retrouvant leur art sous des formes neuves. Saint-Saëns s'est peu préoccupé d'être original ; c'était déjà une énorme originalité, dans un temps d'individualisme féroce, alors que les

1. Wagner, étude sur Berlioz.

plus banals des artistes, ceux qui singent tout le monde, prétendaient être *eux-mêmes*, ne ressembler à personne. Il comprenait trop bien qu'étant une *nature*, il aurait, même à son insu, un style. Il ne s'est pas dit non plus avec la modestie bourgeoise du poète :

Mon verre n'est pas grand ; mais je bois dans mon verre.

Il s'est plongé à plein cœur dans la fleuve ample et calme de ses origines. Sans vouloir revenir à l'impersonnalité des primitifs — ce que nous demandons à une œuvre, c'est, avant tout, d'être l'empreinte, la figure d'un esprit, — il a augmenté son Moi des particules organiques que les vies antérieures avaient élaborées pour lui. Car le labeur d'un homme n'est jamais qu'un fragment d'un effort plus général ; et les idées n'ont point de maître : la propriété d'une trouvaille s'efface avec les âges ; à distance, on ne démêle plus, dans les résultats d'une époque, ce que tel ou tel a osé faire. Il existe un fonds permanent que retourne sans lassitude la succession des producteurs. Celui qui vient au terme d'une période est le mieux partagé : seul, il voit l'ensemble, hérite du tout. A travers les phases du chant humain se continuent des modes identiques d'exultation et de douleur. L'union de la mélodie et du langage, le rythme, les rapports symétriques des phrases [1], obéissaient pour Pindare aux mêmes lois que pour Saint-Saëns, et la beauté qui émeut les foules dans *Déjanire* était en substance dans un Nome dorien. Mainte chanson populaire, par son simple arome local, dépasse, comme expression d'une race, tout ce qu'inventerait le plus impersonnel des lyriques. L'accent de la terreur chrétienne et de l'humilité suppliante se répètera, jusqu'au dernier jour, tel qu'en deux strophes le *Dies irae* l'a fixé. Des milliers de Mes-

1. V. Combarieu, *Théorie du rythme*.

ses ont pu être écrites sur un texte invariable, et l'interprétation du mystère théologique n'est encore qu'effleurée. Quelle vitalité contient l'architecture de la fugue à laquelle travaillèrent trois siècles, qui a supporté des inspirations sans nombre !

Une forme ainsi reconnue la plus parfaite s'emplit d'une efficacité presque semblable à celle d'un dogme : du moment qu'un artiste en accepte la discipline, il se prédispose, s'excite aux qualités intérieures dont elle est le resplendissement. Le bel équilibre de la mélodie, dans *les Maîtres Chanteurs*, tient, pour une bonne part, à sa forte armature scholastique. Les chants de l'Eglise possèdent une vertu, un esprit de vie inextinguibles : une parcelle liturgique a suffi quelquefois à féconder plusieurs œuvres : ainsi, l'*Amen* de cette Messe que Mendelssoln, puis Wagner entendirent à Dresde [1]. Si les modernes ont été grands, c'est lorsqu'ils se sont rapprochés de la musique sacrée. Beethoven n'a rien fait d'aussi auguste que la Messe en *re*, le finale de la 9e symphonie ; et les plus nobles idées de Berlioz se rencontrent là où il se souvient de Gluck qui, nourri dans une maîtrise, avait ensuite retrouvé l'accent des rites immuables pour solenniser les passions tragiques.

Mais, chez la plupart, depuis Beethoven, la frénésie lyrique, le tourment d'innover sans fin contrarièrent le bienfait de la tradition. En Saint-Saëns, au rebours, la vocation instinctive s'est affermie par la vigueur des influences acceptées.

De même que l'art primitif, son art a pour support une scholastique incomparable. Son ambition était autre que de savoir dessiner un bon contrepoint ; il s'i-

1. V. *Réformation-Symphonie*, Andante du 1er temps, aux dernières mesures, la formule de cadence, reproduite par Wagner dans *Parsifal* (le motif : *Heureux dans la foi... heureux dans l'amour.*)

nitia cependant, nous l'avons vu, aux combinaisons anatomiques de cette ossature, en apparence, desséchée; et personne n'en a mieux mis en valeur la vie féconde. Il a pu bâtir tout un morceau de symphonie (le premier temps de la symphonie en *la*), presque sans quitter le style contrapuntique. Beethoven l'a fait avant lui dans son quatuor (op. 133), dans quelques-unes de ses dernières sonates. Seulement, ces formes traditionnelles lui restent extérieures; dès qu'il se les impose, il cesse de s'exprimer; une dureté maussade raidit son écriture. S. Bach lui-même, formidable et sans égal par l'ampleur de ses polyphonies, a subi trop souvent les fatalités d'une scholastique exclusive : l'inconscience routinière des formules, un lourd pédantisme [1]. Au lieu que le musicien français n'est jamais plus à son aise que lorsqu'il entrelace les quatre parties d'un chant; et c'est un des premiers points où se manifestent en lui les dons de la race, la faculté d'organiser, la domination prompte et déliée sur les éléments les plus complexes. Il a écrit des fugues proprement dites pour le piano ou l'orgue, toutes mélodiques et lumineuses, nullement pédantes, libres et « cavalières » comme disent les gens du métier. L'andante de son quatuor (op. 47) ressemble à ce qu'on appelait autrefois le *chant sur le livre*, une improvisation d'église, pour plusieurs voix, déroulée avec bonhomie, en contrepoint. Les imitations canoniques, les développements fugués viennent sous sa plume, comme si c'étaient des modes d'expression créés pour lui.

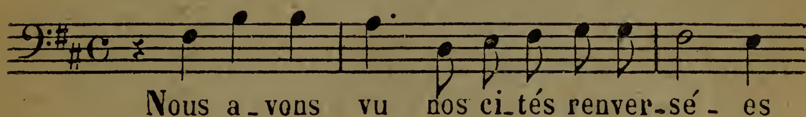
Ils ajoutent à son idée, toutes les fois qu'elle s'y soumet, la substance des idées glorieuses que d'autres maîtres y abritèrent. Ils lui sont une manière d'ordon-

1. Ce défaut bien entendu, est sensible, si on juge Bach par comparaison avec l'art moderne ; mis à côté des vieux contrapuntistes, il apparaît, au contraire, regorgeant de mélodie.

ner la vie selon des relations pures. Une fugue équilibre l'effort vers l'identique avec la loi du changement : un seul thème, dont l'existence persiste et se multiplie ; la plus libre élasticité au sein d'une hiérarchie certaine ; tout se meut, tout est articulé, tout est muscles ; par instants, la complexité des lignes s'épaissit, à la façon d'un taillis sonore enivrant ; et divinement, dans la simplicité de la cadence, les voix sont unifiées. Nulle part ne s'exprime mieux la loi première de l'amour, la division de l'un en plusieurs, pour aboutir à une plus haute unité. Cet élan continu saisit l'âme comme l'impulsion d'une force lucide infaillible. D'où l'allure joviale, la gaillardise inhérentes, le plus souvent, au style de la fugue. Saint-Saëns y a porté le tour allègre et leste de l'esprit français — sauf quand il fait sortir de vieilles formes pesantes un effet humoristique. Il trouve une joie à disposer ces flexibles emboîtures de sons. Il a fortifié, en les maniant, les qualités motrices, agissantes et plastiques de son verbe : devenue sujet de fugue, une mélodie, même flottante, est nécessairement réduite à une marche ferme, à des contours typiques ; justement parce qu'elle s'offre nue, abstraite, le dessein en est plus parlant ; et rien ne se prête mieux qu'un motif tressé en imitations à projeter, pour ainsi dire, dans l'espace, l'image de mouvements qui s'entrelacent ou se contrarient.

Il a poussé bien plus loin que Mendelssohn et Berlioz la netteté évocatrice de cette écriture. Au cours de ses poèmes, les exemples surabonderont. Fréquemment, elle lui sert à rendre la concordance d'essors divergents liés ensemble sous le joug d'un seul principe : telle, à la fin du *Déluge*, la grande fugue : *Croissez et multipliez...* ; là, par la simple constance du sujet qu'énonce l'entrée successive des quatre voix, la fécondité sans terme des êtres apparaît subordonnée

à l'éternelle Cause créatrice. Tel, encore, le chœur fugué de la *Lyre et la Harpe*: *Va, l'Olympe est né du Parnasse*... ou surtout celui des Hébreux au premier acte de Samson :



Comme s'ébranle une armée, ce thème se lève; à mesure que les voix surviennent, elles prolongent, éclaircissent la conscience des humiliations subies; et, dans un ordre sacré, se groupent les robustes haines. A l'endroit de la *Danse macabre* où la ronde des morts voudrait se disloquer, arrive un passage scholastique dont la sécheresse double l'énergie picturale.

Sa tendance à faire alterner les parties en répliques imitatives, à multiplier les mouvements contraires, amplifie prodigieusement l'ardeur circulatoire de ses motifs. Au début de *Proserpine*, lorsque les instruments s'insèrent, en notes-piquées, les uns entre les autres, *vivacissimo*, cela forme un caquetage aussi léger que le dialogue, ravissant de nuances courtoises. En écoutant l'andante de *la Marche héroïque*, on croit suivre un cortège lent, douloureux, d'une profondeur infinie; et tout un univers semble évoluer, harmonieux dans la souffrance.

Il adapte ces moyens à des intentions toujours précises; rien n'est formule; il évite, la plupart du temps, de continuer au delà de quelques mesures les entrelacements contrapuntiques. Il sait la force d'un large unisson : celui qui termine le trio en *mi* mineur est un des plus impressionnants qu'on ait peut-être jamais conduits. Il aime, autant que Mozart et Gounod, les mélodies vocales, sur un accompagnement effacé; personne n'a plus strictement rapproché le chant du

langage parlé, c'est-à-dire de ses origines instinctives. Ses concertos débordent du plus pur lyrisme; et il se plaît à noter des impressions directes, en négligeant tout procédé.

Cependant entre la scholastique et son art, le lien est autre que d'avoir tracé de beaux contrepoints. D'elle-même, sa raison lucide inclinait aux façons d'écrire les plus logiques et les plus durables. Par suite, des types impersonnels de pensée, tels que la fugue, sont devenus ses modes expressifs particuliers. De même, il s'est rencontré spontanément avec de lointains précurseurs, dont le rythme intime était le sien. Il a pu associer à ses œuvres scéniques des fragments, voire des compositions entières de vieux musiciens, sans que nulle discordance de style soit perceptible. Gounod, on se le rappelle, loua dans le ballet d'*Ascanio* l'entrée d'Apollon et des Muses « comme une pavane d'un style superbe, d'une absolue beauté de forme et d'instrumentation, digne des plus grands maîtres, un enchantement de dessin et de sonorité.[1] » En réalité, Saint-Saëns n'avait fait que reproduire un air de danse français du XVIe siècle[2]. Mais c'est si bien son écriture à lui, que l'anonyme auteur archaïque semble avoir préparé cet ornement pour l'édifice auquel il devait s'intégrer. L'intuition de Saint-Saëns, mettant à sa vraie place une telle page oubliée est quelque chose de plus frappant que s'il l'avait trouvée lui-même. Un art fondé sur la raison, dont l'essence ne varie pas, permet seul de semblables coïncidences de pensée : elles nous font toucher la continuité mystérieuse d'un même génie dans une race, à travers les altérations des temps.

1. *La France*, 23 Mars, 1890.
2. V. Julien Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 113.

Les archaïsmes, chez lui, ne sont d'ailleurs que des exceptions. Lorsque le caractère d'un sujet, d'un genre l'exige, il s'assimile des formes traditionnelles. On concoit qu'au lieu d'inventer un choral anglican pour *Henry VIII*, ou, pour *Etienne Marcel*, des rondes populaires du moyen-âge, il ait accepté les thèmes typiques issus des milieux immédiats où ses drames s'étaient historiquement accomplis. Il a introduit dans sa *Suite d'orchestre* une Sarabande, parce que la Sarabande, danse grave et belle en soi, a toujours été une des parties essentielles de la Suite. Est-il besoin d'expliquer qu'il n'a jamais écrit un Menuet ni une Pavane avec l'idée de réussir un pastiche, mais pour obéir à son besoin de vérité exacte, et plus encore, pour fixer en une création consciente l'âme profonde de ces formes?

Tandis que l'art sentimental se contente de rêves décousus, Saint-Saëns nous apporte la fermeté dogmatique de ses constructions, d'autant plus admirable qu'elle ne pèse point sur l'âme et ne lui fait sentir que l'allégresse d'être portée vers une certitude. L'appareil logique, charpente de l'idée, s'efface dans la vivante souplesse des mélodies réalisées.

Une égale aisance d'écriture ôte à ses harmonies le poids de la science qui les constitue, n'y laisse qu'un principe de beauté plastique, de couleur et d'émotion. Ce serait assez de son œuvre pour résumer les puissances ineffables et magiques de l'harmonie. Un accord, par lui-même, peut prolonger en nous un ébranlement persuasif; car il frappe ou caresse, dans l'organisme, les profondeurs immédiates de l'inconscient, et y fait tressaillir d'obscures sympathies. Mais il n'est donné qu'à un grand harmoniste, tel que Saint-Saëns, de produire, avec une progression très simple, la sensation d'une série sonore, unique, jamais perçue, aussi pénétrante qu'un chant bien dessiné. Les premières me-

sures de *Samson* ne contiennent que l'accord parfait de *si* mineur, réduit à un de ses éléments, puis meublé par degrés des autres. Cet accord va soulever la vie totale de l'orchestre; il précède le développement mélodique, selon la logique élémentaire de l'art, puisque l'harmonie est le fondement de toute mélodie, même non harmonisée; et il suffit à préparer, par sa couleur d'attente mystique résignée, le milieu biblique, le surnaturel du drame.

Saint-Saëns a obéi à l'instinct commun des modernes, en pensant dans des tons mineurs un grand nombre de ses motifs. Bien que la teinte des tonalités se modifie d'après l'expression intime de la mélodie [1], le mineur a quelque chose d'invinciblement troublé; altération du majeur, c'est le mode de la souffrance ou le mieux fait pour rendre des états transitoires, un effort inachevé vers la joie. Il a consacré d'une façon plus nette encore que Beethoven les caractères de deuil rituel ou de lutte sombre, propres à l'*ut* mineur. Ce qui lui est plus personnel, il affectionne l'insertion brève du mineur au milieu d'un motif en majeur. Un effet d'assombrissement se produit alors, semblable au passage d'une nuée rapide sur un courant d'eau brillante. Le chant d'amour d'Henri VIII : *De ton regard la douceur me pénètre* [2]... se meut dans une tendresse souveraine et nuptiale; mais une note, une seule note mineure, rompt l'harmonie, et la cruauté de la convoitise grimace brusquement.

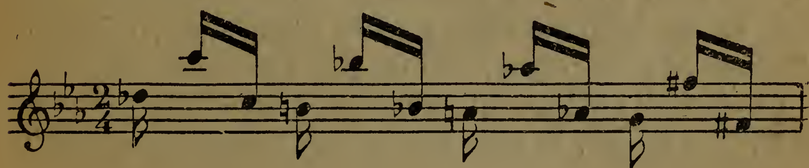
Les modernismes de ses accords sont, pour la plupart, nécessités par l'expression, et la font plus intense.

1. Ainsi, le *mi* bémol majeur, empreint, d'ordinaire, d'une plénitude triomphante, reçoit, dans les *Cloches du soir* (op. 83), du motif même, une nuance mélancolique.

2. Au 2e acte ; v. aussi l'épisode en *si* majeur de la *Danse macabre*, le sanglot du 1er violon, éclatant d'abord et scénique, et qui, passant en mineur, se glace d'une indicible désolation.

On attend presque, dans le *Dies irae* du *Requiem*, après la clameur des trombones, l'appogiature effrayante où l'univers s'écrase. Une quinte augmentée, aux dernières mesures de *Phaéton*, traduit le dernier sursaut des forces désordonnées. Pour figurer le rouet d'Omphale, le mystère changeant du désir, un prestige multiple et qui fuit, il a jeté en abondance les mouvements chromatiques, le chromatisme exprimant à merveille une attraction voluptueuse et souffrante vers un terme jamais atteint. Des modulations étranges circulent ; de mordantes altérations, comme la pointe de fuseaux d'airain, transpercent la chair d'Hercule ; et quand son thème héroïque succombe, l'enharmonie prolongée dévoile une métamorphose, le mystère d'une défaite intime. De même, dans *Samson*, un arpège enharmonique des harpes, à l'apparition de Dalila[1], s'envole; on perçoit l'éblouissement du héros bouleversé.

D'autre part ses impressions mobiles, ses violences nerveuses, l'entraînent quelquefois à des singularités d'harmonies involontaires, plus saisissantes encore. Il a des dissonances, pareilles à des cris de vautour, d'une brusque sauvagerie; cela, dans ses œuvres instrumentales, dans des allegros, au sommet d'un vertige lyrique. Il semble qu'une volonté en révolte, se délivrant, déchire la trame étroite des lois ; l'âme tout entière est secouée par la fauve ivresse de l'inconnu. On n'imagine guère de sonorités plus frénétiques qu'à la fin de la Sonate pour violoncelle[2], en cette descente du piano :



1. Part. chant et piano, p. 133, avant les mots : *C'est toi...*
2. P. 28.

D'autres fois, la suppression d'un élément de l'accord lui donne une violence formidable : ainsi, dans le Saltarello du 2e Concerto (op. 22), les accords de *sol* mineur, sans la tierce, suivis d'une cascade de triolets. Posées d'une certaine façon, des successions normales en soi deviennent farouches : l'andante du 4e Concerto (op. 44) est lié au finale par une grande Cadence, où un intervalle de seconde, une batterie de trilles en octaves, se répète à l'aigu précipitamment ; et les deux notes s'entrechoquent sur le clavier, comme pour en arracher des étincelles. Les besoins fantaisistes de son tempérament se satisfont, en outre, lorsqu'avec des accidents imprévus il modifie soudain la tonalité ; ses œuvres récentes, entre autres le quatuor à cordes[1], la 2e sonate pour violon, surtout aux passages de transition, au milieu des traits, offrent, à ce point de vue, des originalités étranges.

Elles frappent, étant clairsemées. Sans ces anomalies, une continuité trop stricte pèserait sur son art. Il y faut un ferment de douleur et de rébellion pour qu'y résonnent toutes les voix de l'être humain. Mais l'ensemble de ses harmonies se ploie au déterminisme le plus régulier. Le vieux Bach, son Maître, était content d'une harmonie, s'il la trouvait « bien consonante, pour la plus grande gloire de Dieu. » Ce qui ne l'empêcha point, nous l'avons vu, de réaliser, à l'occasion, des dissonances inouïes. Saint-Saëns fait aussi dominer les accords consonants, les plus proches de la nature, ceux où sont groupés purement les harmoniques des sons, et sur lesquels repose toute l'harmonie. L'ordre intérieur de leur forme, leur timbre apaisant, définitif, en pénétrant l'esprit, lui donnent, pour ainsi dire, la présence de Dieu. Ses Oratorios, principalement, déve-

1. V. en particulier le thème de l'allegro *non troppo,* et le dernier trait du 1er violon, sept mesures avant la fin.

loppent la plénitude religieuse de l'accord parfait [1]. Il évite la monotonie de consonnances excessives, et n'a point suivi, à cet égard, Mendelssohn et Gounod. Mais il a résisté à la folie dissonante des disciples de Wagner et de Franck. Au sortir de leurs excitations dépravées, sa musique est une onde de fraîcheur et de simplicité.

La conception d'où procèdent ses harmonies coutumières pourrait tenir en cette formule : « Plus le sens musical d'un son, c'est-à-dire son rapport avec telle tonique est clair, plus on a l'impression du beau [2]. » Par suite, au début de ses œuvres, il se plaît à énoncer fortement la tonalité. Souvent elles commencent sur la tonique [3]. Il se presse peu de moduler, module aux tons voisins, ramène presque aussitôt le motif au ton dominant. De sorte que l'unité de la couleur est constante, et le seul objet des modulations est de l'éclaircir ou de l'atténuer. Certaines enveloppent la mélodie d'une atmosphère intime, d'une pénombre; d'autres, en se succédant, introduisent une splendeur graduelle [4], comme des rideaux qui s'écarteraient devant un tabernacle enflammé. Et conduites avec un art sobre et réfléchi, elles paraissent aussi naturelles que si un lyrisme inconscient les provoquait. Les passages de chromatisme ou de septièmes diminuées, toujours brefs, aboutissent à des progressions diatoniques. La bonhomie des cadences est parfaite ; d'elles-mêmes, les phrases reviennent à leur point initial, résolument, sans

1. Cette page unique de *Samson*, la symphonie de l'Aurore, (part. ch. et piano, p. 68) n'est dans l'ensemble, qu'une série d'accords parfaits.

2. Paul Roy, Théorie rationnelle de la musique, (Alger, Jourdan.)

3. *La Lyre et la Harpe* s'ouvre et s'achève en *mi* bémol ; de même le Psaume XVIII en *ut* majeur.

4. V. le trio en fa, p. 4, et le quatuor d'*Henry VIII*.

les molles suspensions trop affectées par les contemporains.

Il choisit des tons limpides, et à moins qu'il ne compose un morceau de difficulté, (l'Etude en forme de valse) évite les armures chargées ; le *mi* bémol majeur [1] a exercé sur lui une séduction : opulent, moelleux, avec un éclat moins brutal que le *re*.

Il tourne à son usage, volontiers, les moyens qui renforcent la persistance des éléments sonores : de fréquentes syncopes; des retards, de temps à autre, quand l'expression veut une solennité méditative, dans le Cantabile de *Phaëton*, l'hymne au Jupiter de Benvenuto [2] ; et surtout des pédales au grave qui, sous les phases du chant, maintiennent une sonorité constante; elles donnent à son orchestre des fonds solides, mais unis, amortis, réminiscences des basses de l'orgue. Le motif de la Beauté, dans *Ascanio* [3], s'élargit sur la pédale de *fa* : cette note semble figurer l'effort de l'artiste, imposant une stabilité aux apparences mobiles. Comme Gounod, il a fait des *marches* d'harmonie un de ses procédés, parce que ces ordonnances symétriques arrêtent plus nettement la forme des successions [4].

C'est aussi son habitude de serrer au médium les parties, et d'établir ses accords dans les positions les plus normales, en des mouvements contigus. Il ne les alourdit point de redoublements; par là, il s'éloigne de Beethoven, et plus encore des néo-allemands ou des Français qui les imitent. Point de ces harmonies

1. Sont en *mi* bémol la première symphonie, le septuor, le troisième concerto pour piano, la *Jeunesse d'Hercule*, la deuxième sonate pour violon, etc.

2. *Ascanio*, part. chant et piano, p. 45.

3. Id. p. 25.

4. V. les 14 premières mesures du Quintette (op. 14); et le suprême motif d'*Henry VIII* : *La hache, désormais...*, marche de secondes, d'un effet impérieux et écrasant.

compactes, semblables à de grosses terres labourées où l'on s'enlise; les siennes font un sol plein, mais rebondissant. Il se plaît à sous-entendre une ou plusieurs notes des accords, et leur intensité s'en accroît. La note chantante qui subsiste projette, à elle seule, toutes leurs énergies. D'autre part, le Psaume des vieillards Hébreux, les monodies orchestrales de *Déjanire* ne laissent point l'impression d'un simplisme excessif. Seulement, ici encore, nous saisissons en lui la tradition française. Notre musique a toujours eu plus de nerfs que de graisse : agile, court-vêtue, belle par la justesse et la spontanéité de son allure. Un tour abstrait d'intelligence a porté nos compositeurs, et même de profonds harmonistes, comme Rameau, à bien détacher la ligne mélodique plutôt qu'à empâter des masses colorées. Au théâtre surtout, ils se sont contentés d'harmonies exactes, appropriées au sentiment, parfois trop faciles. Berlioz, lui, après avoir trouvé ses mélodies, se tourmentait à les enrichir d'accords originaux. Pour Gounod et Bizet, la mélodie et l'accord jaillissaient simultanés, de telle sorte pourtant que tout aboutît à l'expression vocale. Saint-Saëns a le même don ; légères et simples, ses harmonies ajoutent à la spiritualité de son art. Mais, grâce à sa culture unique, il a pu les constituer dans une solidité et une vigueur sans égales.

Ses rythmes, aussi bien que ses harmonies, nous offrent cette alternance : des sursauts vers l'imprévu, des révoltes ; et le triomphe de l'ordre, de l'équilibre. L'instinct des beaux rythmes fut, dès son enfance un des premiers dons qu'il révéla. Les choses pénétraient en lui sous la figure de motifs rythmés. Son oreille affinée lui rendait superflues ou choquantes les accentuations trop dures [1]. Il sentait à un degré merveil-

1. De même que notre langue est peu accentuée, de même,

leux que l'essence du rythme est dans l'intensité inégale du mouvement [1], dans la souplesse variée des articulations. A déplacer un temps fort, à renverser la symétrie d'une période, il trouvait une joie lyrique; et toutes les fois qu'il l'a jugé bon, il a restitué au rythme son antique richesse et sa liberté.

Sa mélodie aime à s'élancer sur le temps faible; d'où son essor de déesse ailée. Avec son écriture polyphonique, il devait multiplier les soupirs, les silences, pour que chaque voix résonnât distincte, à son tour, dans l'effacement momentané des autres. Ses phrases doivent souvent leur grâce infiniment noble à de fréquents silences sur les temps frappés que, dans des passages d'agitation, il lui arrive de sous-entendre tout à fait. Il adore les syncopes, ces ponctuations passionnées, et, par elles, il aiguise le rythme en arêtes vives, parfois le secoue comme d'un halètement (premier thème d'*Africa*) ou communique à l'allure une indécision voluptueuse (quatuor à cordes : molto allegro quasi presto.) Il égaie ses scherzos, mais plus

toutes proportions gardées, notre musique. Un orchestre allemand, dans une symphonie de Beethoven, fait sortir les contrastes rythmiques d'un coup d'archet bien plus rude que nos musiciens. C'est, en un sens, l'antithèse de l'homme du monde au parler et au geste sobres, avec le rustre qui, pour prendre conscience de ses impressions, semble avoir besoin de les extériorier violemment.

1. Dans le jeu des poumons, image spontanée du rythme, la respiration dure davantage que l'aspiration; l'une équivaut à une longue, l'autre à une brève ; et il en est ainsi de tous les rythmes naturels; l'instant où une vague déferle sur la plage se prolonge comme un temps fort; celui où elle se retire, plus court, presque absorbé dans l'autre est le temps faible; pareillement, le bruit d'un fléau sur l'aire, le battement d'une cloche, etc. Le rythme ternaire, fait d'une longue et d'une brève, et qui énonce, d'une façon nette, une intensité inégale de mouvement, est donc primordial. Le rythme binaire n'est qu'une déformation de l'accent rythmique, adapté à la symétrie abstraite de la mesure.

rarement que Beethoven, de ces poursuites fantaisistes en contre-temps où les parties ont l'air de courir à cloche-pied (trio en *fa*).

A des rythmes trochaïques (longue et brève) s'entremêlent des iambes (brève et longue) ; l'Andante du quintette (op. 14) est un admirable exemple de cette combinaison, usuelle chez les musiciens grecs, rendue plus subtile ici par des groupes de valeurs brèves (les triples croches, pianissimo, p. 27). Il pose quatre doubles croches sur des triolets, achève des triolets par deux croches égales, [1] jette des quartolets au milieu de mesures à trois temps.

Le 9/8 et le 12/8 semblent lui avoir plu à cause des dispositions multiples qu'ils autorisent ; le 9/8, balancement de houle, rythme de l'amour (*la Jeunesse d'Hercule*) ; le 12/8, large, somptueux, et dont il a su esquiver l'emphase (duo d'*Henry VIII*). Il fait alterner le 6/8 et le 9/8 (1er temps de la sonate, op. 75), des 2/4 et des 3/4 (chœur initial des *Barbares*, au 2e acte). Il hasarda dans sa première œuvre, dans la Prière de sa *Méditation*, une mesure à 11/4, singulière et flottante, ressouvenir du plain-chant. Il s'est servi plus heureusement que personne des mesures à cinq temps ; elles ont un caractère d'abandon, de lassitude, (romance de Catherine d'Aragon) ou d'aménité nonchalante (le 5/8 du trio en *mi* mineur).

Ces rythmes, à terminaison indécise, et qui échappent aux coupes traditionnelles, contrastent avec la netteté de la mélodie. C'est comme la part faite dans sa musique à l'indéfini du sentiment. Ils ont beau lui être, en principe communs, les uns avec Beethoven, Chopin et Schumann, les autres avec les lyriques anciens, il y met une justesse d'emploi et une flexibilité qui ne sont qu'à lui.

1. V. des superpositions raffinées de rythmes contraires dans son Etude de rythme (op. 52).

Néanmoins, les rythmes symétriques prédominent. Rien, chez lui, n'est plus ordinaire que les périodes de quatre ou de huit mesures, articulées en membres distincts ; et, sans façons, il les redouble. La phrase initiale du Concerto en *ut* mineur pourrait être l'exemplaire d'un rythme bien équilibré :

(Violons.)

(Violoncelles et Contrebasses.)

Tout en fuyant la carrure uniforme d'une mélodie italienne ou mendelssohnienne — elle part sur le temps faible, et l'accord des basses est frappé dans les silences du chant, — ses pulsations rythmiques sont coupées d'intervalles égaux comme celles d'un cœur sain.

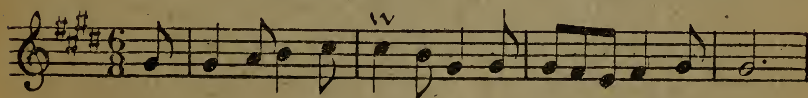
Le rythme de sa musique est, par nature, trop souple, pour qu'il multiplie les longues valeurs lourdes ; mais il ne craint pas, quand il laisse éclater sa force, de marteler une série d'*ictus* (premières mesures de la Sonate pour violoncelle). Fréquemment, avant que ses motifs ne prennent leur élan, il prolonge une tenue ; ou, à l'exemple des vieux classiques et des

Grecs [1], si une inspiration grave et calme le sollicite, il pose une longue au début de la mélodie.

Les libertés même du rythme, par le seul fait qu'elles se réitèrent, en confirment la symétrie. Le prélude de *Samson*, tout en syncopes, est pourtant d'une absolue pondération.

Des brusqueries, et une continuité sereine qui les maîtrise ; l'expression simultanée de la loi et de la réaction contre la loi, voilà le signe original de ses rythmes. En outre, dans les parties descriptives de son œuvre, il ploie à des effets symboliques très nouveaux leurs formes spontanées [2].

Ces éléments de son art — contrepoint, harmonies, rythmes, — n'ont point en eux-mêmes leur entière signification. Ils sont vivifiés par la mélodie, racine et fleur de sa pensée. Sans l'invention mélodique, la science serait vaine ; et, faute de ce don, plus d'un, parmi les compositeurs actuels, tout en étant vraiment poète, ne donnera jamais que des musiques mort-nées. Avec Saint-Saëns nous concevons la mélodie comme un circuit de sons net de contours et achevé. Là réside la différence entre les roulades d'un rossignol et le chant humain : l'oiseau ébauche une phrase, impuissant à la terminer ; l'homme la termine, en quelque sorte, malgré lui. Les mélodies populaires, les plus instinctives, sont les plus restreintes dans leur mouvement, étant proches du langage et formées de sons contigus ; elles retournent à la note génératrice après s'en être à peine écartées : témoin ce cantique breton qu'il a pris pour sa Rapsodie (op. 7.) :



1. V. sur ce point Combarieu, *Théorie du rythme*.

2. Ainsi les syncopes, à la fin du *Rouet d'Omphale*, pour rendre le ralentissement du rouet.

Tels sont aussi à certains égards, les caractères de spontanéité que porte sa mélodie. Mais d'abord une distinction nous apparaît: selon qu'elle est vocale ou instrumentale, ses aspects changent. Si Beethoven et Weber ont mis, trop souvent, aux voix des traits de violon; si Gounod a fait chanter des valses aux héroïnes de ses opéras, et Rubinstein, transporté dans des sonates un style dramatisant, Saint-Saëns, au contraire, a su écrire avec une égale propriété pour les instruments et pour les voix. Vocale, une mélodie, puisqu'elle est jointe à des paroles et qu'elle définit des nuances de passion précises, doit avoir des inflexions pathétiques, scéniques, plus accentuées; elle prend d'instinct la forme d'une phrase complète et détache au-dessus des instruments, bien qu'ils chantent eux-mêmes, la voix dans une suprématie consciente. Instrumentale, elle peut sortir d'un thème élémentaire qui se divise, se réfracte au sein de la polyphonie; elle suit une logique purement intérieure et abstraite. Pour avoir la sensation de cette antithèse, il suffit de rapprocher deux motifs aussi chantants l'un que l'autre, mais le premier, tout vocal: *l'amour s'ouvre à ta voix*... (au deuxième acte de *Samson*;) l'autre, symphonique : l'andante de la troisième symphonie. *La Danse macabre* fut, à l'origine, une simple mélodie; il se rendit bientôt compte que ce poème était né instrumental; avec des paroles, mainnant surtout, il semblerait bizarre.

La plus essentielle beauté de ses mélodies vocales est d'harmoniser exactement la parole et l'idée mélodique. On sait de quelle façon Wagner crut y arriver: par une mélopée qui reste de parti pris mélopée. Les musiciens français ont mieux senti le point délié où se rencontrent le vers et le chant, où, d'une période déclamée, par la seule intensité de l'émission vocale, se dégage une mélodie pénétrante en soi. Gluck, Berlioz,

Gounod, Reyer [1] et quelques autres ont atteint sans système, intuitivement, cette merveilleuse justesse de notation. Saint-Saëns l'a réalisée d'une manière plus constante encore, et avec une plus royale aisance. Il sent si bien la note germant dans le mot que sa mélodie n'est souvent que la parole surprise à l'instant où elle devient un chant. En écoutant, par exemple, la cantilène d'*Ascanio : Si haut et si loin dans l'espace...* on y saisit les inflexions naturelles d'une phrase parlée ; et, si on ôtait les mots, il subsisterait un mouvement mélodique d'une suavité musicale absolue.
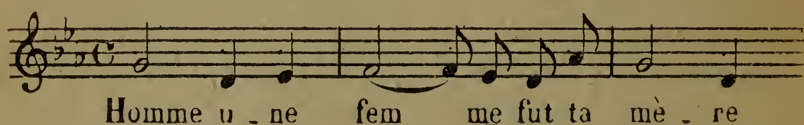
En adaptant ainsi la syllabe à la note, c'est la vérité du sentiment qu'il poursuit ; le tour et l'accent de ses mélodies semblent ne pouvoir être différents de ceux qu'il leur a fixés. Leur variété est immense : ses chants s'approprient à toutes les formes des passions lyriques. Seule, l'allégresse triviale lui échappe : les couplets de Squarocca, dans *Proserpine*, au 3e acte, ont une finesse trop mesurée, plutôt française qu'italienne ; un bandit en goguette prendrait un autre ton [2]. Mais ses Mélodies isolées et chacun de ses drames ajoutent à l'expression de l'être humain des modulations de douleur, d'ironie, de volupté, d'enthousiasme, de sentiment liturgique, qui doivent à leur strict accord avec le texte une diversité splendide.

Et, pour rapprocher le chant du parlé, il ne sacrifie nullement les qualités intérieures de la mélodie. Elle est d'autant plus claire, simple, équilibrée, qu'elle se développe comme la phrase logique d'un discours. Elle gagne ainsi en pureté, puisqu'elle ne peut s'ajuster au vers, sans exclure les vains ornements, et Saint-Saëns n'admet les vocalises que par exception, quand elles

1. V. en particulier, dans *Salammbô*, le dialogue de *Salammbô* avec Schahabarim (au 2e acte), et plus loin, l'adieu aux Colombes.

2. Il est vrai que Squarocca est un bandit aristocrate, accompagnant une courtisane affinée.

rendent plus exacte l'interprétation des âmes : dans *Ascanio*, il en accorda quelques-unes à la Duchesse d'Etampes, afin de mieux traduire ce tempérament d'italienne, hyperbolique et affecté [1]. Des intonations contiguës, voisines du langage, conduisent à une simplicité totale sa mélodie, naturellement si simple; et le rythme des mots détermine presque son relief saillant. Voici, entre mille autres, ce motif du Contralto, dans *la Lyre et la Harpe* (1re partie, n° 4):



Visiblement, le timbre du mot *homme* appelait ce *sol* tenu au grave ; et de même qu'en déclamant le vers la voix passerait plus rapide sur les syllabes : *fut ta...*, la musique l'achève en un dessin bref et triste, mais d'un contour très accentué. Le son de chaque syllabe, et non pas seulement le sens général de la strophe, contenait cette plainte miséricordieuse et sa couleur de sombre majesté.

Ainsi, une soumission sévère au texte resserre l'énergie expressive. Si les inflexions mesurées de sa mélodie ne conviennent point aux paroxysmes déments du désir — car sa musique est celle d'un civilisé, d'un gentilhomme et sa raison transmet aux sentiments les plus désordonnés une part de son harmonie —, leur puissance d'émotion n'en est pas moins aiguë. Est-il besoin d'évoquer *Samson*, *Henry VIII* avec le finale du 1er acte et l'ensemble des deux derniers, le *Rex Tremendae* ou l'*Agnus Dei* du *Requiem*, *la Cloche*, *Tristesse*, et d'inoubliables scènes de *Proserpine*, d'*Ascanio*, de

1. V. aussi au 2e acte de *Parysatis*, le *Rossignol et la Rose* ; ici les trilles et les ports-de-voix répondaient et à la donnée précise du morceau et au milieu oriental du drame.

Frédégonde ? On peut dire, que sauf Bizet et quelquefois Massenet, nul de nos musiciens n'a écrit des choses aussi pathétiques. Toutefois ses chants, pour la plupart, ne tendent point à troubler par de vagues extases ni à déchirer par des commotions. Ils offrent à la pensée la vision lucide des choses qu'ils énoncent. Ils lui prêtent leurs ailes de clarté pour dominer la vie confuse, mais la retiennent dans le réel, n'étant que l'épanouissement lyrique de la parole rythmée.

Plus parfaite encore est peut-être l'impression de ses chœurs, de ceux surtout qu'il traite en contrepoint, où la circulation des parties fait valoir la sobre musculature, la grâce, la finesse du dessin : les voix se déploient, librement concordantes ; et, lorsqu'elles se fondent ensemble à la cadence, elles paraissent consommer la paix dernière de l'amour. En ce genre a-t-on rien produit de plus pur que l'Hymne à Vesta, au 1er acte des *Barbares,* chanté par les prêtresses presque sans accompagnement?

Ses mélodies instrumentales ont aussi leur beauté propre. Un certain nombre ne se séparent du style vocal que par la forme du développement. Tel motif symphonique admettrait sans peine des paroles : ainsi, dans le prélude du *Déluge,* la phrase en *mi* majeur. Le thème de l'Emeute, au 2e acte d'*Etienne Marcel,* se trouvait, déjà auparavant,. esquissé au commencement de la Sonate pour violoncelle, et ici, après avoir fourni l'Introduction orchestrale, il devient le motif d'un chœur. D'autres ne pourraient se convertir ainsi, mais jaillissent en larges périodes, accompagnés par des traits d'une légèreté incomparable, dont le riche et complexe frémissement s'atténue sous la continuité du chant. De cette espèce est le bel épisode du Menuet dans le Septuor. Il en est enfin, d'une nature toute symphonique, nés d'un simple groupe de sons qui se répète, s'amplifie, se décompose, passant d'instrument

en instrument : entre autres, l'Andante prodigieux du Quatuor (op. 41). Il arrive même que le chant roule dans des traits, avant d'être pleinement exposé (finale de la 1re Sonate pour violon). De toutes façons, comme ces mélodies ne sont ni soutenues ni limitées par un texte, leur force vitale intime se manifeste d'autant plus nette, et, seule, explique l'abondance de leurs qualités.

Leur naturel est tellement immédiat que souvent on peut y surprendre intact l'élément primordial dont elles se sont formées. En analysant le premier thème du *Rouet d'Omphale*, nous saisissons au début (2/4, allegro) un intervalle de seconde, nu d'abord et nerveusement réitéré ; puis, au 6/8, quand se précise l'élan circulaire du Rouet, cette seconde persiste comme le principe organique du motif, le point luisant autour duquel il repasse; et les notes qui s'y agglutinent étant dans un rapport de continuité, les sons semblent s'être multipliés d'eux-mêmes, en vertu d'une attraction inconsciente. Aussi ses mélodies ont-elles un air de facilité, d'autant plus frappant que beaucoup sont sorties d'une méditation longue et obstinée. On croirait qu'il les jette telles qu'elles lui viennent. Point de formule qui lasse : leurs inflexions sont variables comme la lumière « indéfiniment diverse dans sa belle et sereine répartition [1]. » Malgré sa mémoire réceptive presque morbide, il a pu produire tant d'œuvres sans copier autrui ni se répéter : don plus admirable qu'ailleurs dans la musique de chambre ou dans une symphonie, puisque la faculté musicale, là, se passe, ou peu s'en faut, de toute stimulation imaginative.

Il parle une langue depuis longtemps cultivée, où la verve est de plus en plus difficile : il ne fait point effort pour en rompre les relations établies. Et cependant sa phrase est reconnaissable entre toutes.

1. Ruskin.

Il n'y a rien de plus divin que cela : loger sous des apparences quelconques une parole neuve et vivace.

Mais à quels signes distinguerons-nous des mélodies si peu tourmentées elles-mêmes de se distinguer? Outre les caractères techniques déjà définis, elles ont une démarche et des traits qui ne sont qu'à elles. Avant tout, elles se présentent avec un aspect dégagé, décisif, comme si chaque note disait : Je veux. C'est l'alacrité française, moins ses vulgarités. Elles sont idéalement claires, mais d'une clarté autre que celle de Mozart ou de Bizet : leur force pénétrante et concentrée impose la réflexion. Une netteté à la fois abstraite et plastique leur est particulière : les thèmes de ses symphonies marchent comme des êtres articulés; leur allure fait passer devant nous des gestes figuratifs ; d'autre part un thème volontairement évocatoire, celui du *Quadrige* au début de *Phaéton*, en même temps qu'il représente la montée des chevaux dans l'espace, enveloppe une idée moins concrète, la vision des Puissances inflexibles parcourant leur orbite ; et, plus loin, à l'entrée du motif :



nous démêlons simultanés et distincts ces deux éléments : le rythme du galop et le triomphe du dieu, le monde extérieur et l'âme consciente.

A voir dans quelle précision ses phrases se découpent, on songe, malgré soi, à la statuaire : certaines offrent la nudité sèche, nerveuse et forte du David de Donatello; il en est d'aussi gracieuses que les cariatides de Jean Goujon, ces corps merveilleux de sveltesse, auprès desquels les cariatides de l'Erechthéion paraissent de massives viragos, formes d'une vénusté si pure et que l'œil touche sous les tremblantes dra-

peries, sourires juvéniles fins et limpides, poses dont le laisser-aller achève la noblesse !

Mais ici la précision des lignes ne fige point le mouvement, n'amoindrit pas la profondeur, l'intime spiritualité du chant. Le chant reste, par essence, assez indéfini pour donner toute la volupté d'une libre émotion. D'ailleurs, il y a dans sa musique des choses délicates comme un souffle d'enfant (fin de *la Nuit*); des plaintes suspendues d'âme captive qui pressent des joies incertaines (le récitatif passionné au commencement du quatuor à cordes); des instants d'extase où la pensée semble vouloir s'évaporer au sein d'une lumière trop haute, dans l'impalpable (finale du troisième Concerto pour violon : le Cantabile).

Enfin, ses mélodies ont reçu l'empreinte multiple de sa vie intérieure; son être tout entier les a pétries; de telle sorte qu'on ne pourrait pas plus les confondre avec celles d'un autre que sa personne avec autrui.

Ce qu'elles expriment de fondamental est une conformité clairvoyante à la règle, à la raison. Cette conformité apparaît joyeuse, héroïque, pleine d'élan : le motif du dernier temps, dans le Concerto en *ut* mineur est un de ceux où elle s'est le plus glorieusement définie. Elle mêle son caractère à tous les modes essentiels dont s'est nuancée l'inspiration de Saint-Saëns : douleur virile, acceptée (Marche héroïque, Andante du Septuor); énergie impatiente d'action, conquérante, triomphale ou torrentueuse (le grand lyrisme des concertos); fantastique amer et baroque (scherzos du quatuor (op. 41) et de la 3e symphonie); badinage, ironie (allegretto des deux sonates pour violon); songerie calme, bucolique ou religieuse (Rêverie du soir de la Suite algérienne, romance en *ut* (op. 48) Andante de la sonate pour violoncelle). Et, ce qui est le plus frappant, la certitude technique de l'écriture ne sert qu'à augmenter l'indépendance spontanée de

l'expression. Toutes ces phases de sentiment se transmettent à travers les sons avec une justesse immédiate. Par moment, on perd de vue les formes elles-mêmes, tant elles sont simples.

III

Maintenant que les parties constitutives de son art sont posées selon leur hiérarchie naturelle, l'organisme de l'œuvre va se développer à nos yeux avec ses mouvants aspects d'instrumentation.

Le don de l'architecture, la puissance du développement, le génie orchestral sont en effet parmi les précieuses qualités de Saint-Saëns.

Evidemment, Beethoven, Mendelssohn ont pu lui enseigner la science de construire une symphonie et Gluck, comment on met sur ses pieds une scène lyrique. D'autres, avant lui, ont su fonder une sonate ou un morceau de sonate sur un petit nombre de motifs dont l'un, plus amplifié, est le centre vital de la composition; en disposer l'alternance et les ramener dans un ordre librement modifié. Mais au lieu que ses contemporains, Franck par exemple, ont voulu rompre avec la rhétorique traditionnelle, évitant de reproduire une série de motifs selon l'ordonnance de leur première succession, promenant à travers un poème les prolixes ébauches de l'idée avant de l'énoncer ou sans l'énoncer en sa franche plénitude, — et cette négation des procédés classiques impliquait un tourment excessif du procédé — lui, au contraire, s'est soumis bonnement à la méthode des Maîtres; il en confirme l'efficacité, la beauté, et, par là, rejette au second plan le souci même des artifices constructifs.

Tout d'abord, dès le début de l'œuvre, après un bref exorde — encore le supprime-t-il souvent — il impose le motif dominateur, le réitère, le fait circuler d'une voix à une autre. Dans l'allegro moderato de sa grande symphonie, le premier motif est redit jusqu'à huit fois, intégralement, varié par la seule orchestration. La valeur relative des thèmes étant aussi nette, les lignes directrices de l'ensemble se laissent sur le champ saisir. Comme à l'entrée d'une cathédrale, une impression de haute unité fixe l'esprit et l'enveloppe de sa puissance : d'autant plus pénétrante que le poème est vaste. La brièveté des transitions la renforce. On embrasse aisément les rapports de ses phrases. Apparentées intérieurement, elles s'appellent d'elles-mêmes, à mesure qu'une logique émue les provoque à naître, et s'enchaînent par de claires analogies, sans longs raccords. Lorsque leur groupe s'est déroulé, il le reprend, enrichi d'épisodes nouveaux; ou bien il détache un fragment du thème essentiel et l'amplifie en contrepoint, le décompose en notes rapides; car les traits sont une manière d'analyse, où les éléments du chant, que la mélodie simplifiait, s'échappent dans une large et fugace floraison; et les traits de Saint-Saëns se reconnaissent à leur continuité : grandes gammes, dessins symétriques de doubles croches, ou, — s'ils sont écrits pour le piano — tierces crépitantes alternées aux deux mains.

Il semblerait que cette partie de l'œuvre procède d'une vaine rhétorique. Or, c'est ici au contraire que se découvre le dynanisme de son génie. Un compositeur moyen jette sa verve dans les premières pages : il y a des concertos de Riess et d'Hummel et d'autres diminutifs de Beethoven, il y a un quatuor de Reber[1], qui débutent superbement; puis, tout à coup, l'idée

1. Dédié à Saint-Saëns.

mollit; on sent qu'elle s'est vidée de sa substance. Même chez les plus grands, il arrive que l'inspiration monte d'abord ferme et drue, puis s'infléchit, s'éparpille en se prolongeant. Il faut une force rare pour soutenir jusqu'à la fin d'une sonate la densité du développement. Plus qu'ailleurs, dans les passages d'amplification, une ardeur de sentiment constante doit vivifier les moindres détails; sans quoi, le verbiage est odieux. On s'explique trop bien que le finale du trio à l'archiduc Rodolphe, celui de la Réformation-Symphonie, celui du Concerto de Schumann soient inférieurs au premier temps. Saint-Saëns n'a pas échappé tout à fait à cette commune infirmité. Le dernier morceau de son troisième Concerto pour piano est assurément moins plein, moins serré que l'allegro maëstoso. Mais aussi est-il admirable d'avoir pu rythmer, au cours de ses plus belles compositions, les alternatives de profondeur, d'apaisement, de fougue, de telle sorte que chaque partie soit achevée en elle-même, et que, jusqu'au bout, l'idée, à travers ses métamorphoses, se charge d'un suc plus abondant : il a des finales — tel, celui du trio en *mi* mineur, qu'il a d'ailleurs refait ,— plus substantiels encore que les autres morceaux. Au milieu d'un développement, à mesure qu'il avance, il paraît s'exalter; son lyrisme se gonfle comme une grande fleur qui s'ouvre avec des nuances imprévues et magnifiques : l'Andante du Concerto en *ut* mineur (pp. 7-24) est, en ce sens, quelque chose d'inouï.

D'une façon générale, l'unité solide de la structure est belle dans ses poèmes, parce qu'elle n'est point systématique. Il observe, néanmoins en les ordonnant, une loi d'intensité et de dégradation progressives : de même que chaque phrase, par un mécanisme instinctif, s'élève du *piano* au *forte*, puis s'atténue graduellement — ce que figurent les signes < > — de même

le premier temps d'une Sonate commence volontiers sur un *piano*, s'enfle jusqu'à un puissant éclat, s'achève dans un chant doux : cette disposition devient une nécessité, lorsqu'il s'enchaîne à l'andante (sonate, op. 75, troisième symphonie) ; et, si, au terme du finale, avant l'explosion dernière, un motif calme est ramené (quatuor, op. 41, deuxième symphonie), l'œuvre, en son entier, obéit à l'éternel principe qui règle les mouvements de la vie, à l'équilibre rythmique de l'effort et de la détente, de la dilatation et du reploiement.

La faculté de construire qui entraîna Saint-Saëns tout jeune aux larges conceptions symphoniques l'a poussé également vers l'oratorio et le théâtre. Nous dirons plus loin[1] par quel art il a façonné musicalement des scènes très complexes, comme celle qui termine le premier acte d'*Henry VIII*, ou le quatuor d'*Ascanio*.

Il a fait d'*Ascanio* une châsse monumentale, merveilleusement ajourée, dont le travail symphonique est fondé sur un ensemble de motifs conducteurs liant de leurs subtiles orfèvreries toute la composition. Mais la bonhomie du plan semble plus profonde dans ceux de ses drames lyriques où l'unité résulte simplement du style et de son harmonie continue avec le sujet, où l'auditeur, sans avoir à décomposer le symbolisme intentionnel des thèmes, reçoit du drame et de la musique une émotion directe et simultanée.

L'œuvre est incomplète encore. La sentirions-nous vivre à la façon d'un être, si ses formes ne pouvaient se développer dans l'air vibrant, si sa chair n'était arrosée d'un sang lumineux qui court, si elle n'était instrumentée ? Au rebours de ces musiciens abstraits[2]

1. Ch. X, l'Œuvre scénique.
2. Rubinstein plaçait « les instruments sur sa partition

qui conçoivent d'abord, puis appliquent sur l'idée une teinte instrumentale, Saint-Saëns a l'intuition du timbre à l'instant où il esquisse la mélodie. Elle ondule pour lui dans la couleur d'un instrument ; ou il la voit modelée par la fusion de deux timbres. Son verbe est naturellement symphonique : sa musique de chambre, qui ne met en jeu que les cordes et le piano, contient parfois l'opulence d'une orchestration. On croirait, au premier temps de son quintette (p. 13) qu'une flûte, au lieu du violon, dit l'adorable chant pastoral en *ut* majeur. Le scherzo du quatuor (op. 41) fait entendre des sonorités fantastiques analogues à celles de la *Danse macabre*. Même, en une œuvre de jeunesse, le finale de la Suite pour violoncelle, tel est le volume, l'éclat de l'expression, qu'elle dépasse l'accent d'un duo, exigerait l'orchestre.

L'art d'instrumenter, le goût des poèmes orchestraux, ont été, de tout temps, un des caractères de l'école française, sans doute parce que l'orchestre représente une forme sociale et collective du chant, organisant des voix multiples, adaptée à de vastes auditoires. En ce domaine, après Berlioz et Wagner, l'originalité est devenue peu facile; tant d'effets connus, quand on veut écrire, s'offrent tyranniquement! Mais, si la mélodie est neuve, l'instrumentation a des chances de l'être; celle de Saint-Saëns, en s'appuyant sur une tradition définie, s'est faite plus personnelle. Sa maîtrise en cette partie éclate si souveraine que les plus hostiles des contemporains l'ont reconnue [1].

Tous ceux qui ont parlé de son orchestre y ont noté la prédominance du quatuor : indice capital, dont il

comme les pièces d'un échiquier. » (Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, p. 109). En lisant la symphonie de Franck, on se rend compte qu'elle aurait pu naître aussi bien sonate ou quatuor et qu'il l'a amplifiée orchestralement.

1. V. entre autres, Alfred Bruneau, *Musiques d'hier et de demain* : *Phryné*.

faut éclaircir la portée. Il est bien vrai qu'à l'exemple des primitifs italiens, d'Haydn et de Mozart, il attribue aux cordes une suprématie; il a été jusqu'à se passer des bois et des cuivres, totalement, dans le premier épisode du *Déluge*. Là encore, il suit son tempérament de latin et s'affranchit des tendances germaniques. Car l'orchestre de Beethoven, et surtout celui de Weber et de Wagner reposent sur les bois et les cuivres plus souvent que sur les cordes. Il en résulte une antithèse essentielle. Les instruments à vent tiennent du souffle humain qui façonne leur sonorité une sorte de mystère intime et d'indéfini. Les flûtes, féminines, aériennes, au timbre lacté, sont pleines d'une douceur tremblante. La clarinette file des sons limpides, neigeux, séraphiques ; mais c'est une blancheur qui flotte, comme, derrière un horizon, quand la lune monte. Si le hautbois, au médium, scintille, avec une joviale crudité rustique, sa voix profonde, de même que celle de la clarinette, sort creuse, angoissée. Le cor méditatif ne semble dire que la minime partie de son être; une taie brune couvre son chant ; mêlé à d'autres timbres, il devient, pour ainsi dire, une atmosphère qui lie et atténue en même temps les formes. Le basson est d'un tragique amer et obscur. Bien que la trompette et le trombone aient quelque chose de soleillant dans leur fracas, ces instruments, au grave, et plus encore le contrebasson et le tuba étalent une nappe opaque, diffuse, des fonds indécis, dont on n'atteint pas la limite, et qui alourdissent les plus claires nuances de l'orchestre. Ainsi, lorsque le groupe des bois résonne isolément, l'instrumentation prend en général une teinte de féerie, exprime une vie tout intérieure, entr'ouvre pour l'esprit les abîmes de l'inconscient, le surexalte dans une lucidité de songe; et, chaque fois que les cuivres baignent de leurs tenues lentes la masse des sonorités, on a l'illusion d'un milieu liquide où la lumière,

en descendant, se brouille par degrés. C'est pourquoi Wagner fit prévaloir les bois et les cuivres, lui qui émancipa démesurément les puissances passionnées, extatiques ou démoniaques, des timbres.

Au contraire, les cordes forment un centre radieux. A l'instant où elles prennent, après un silence, on dirait qu'un plein midi va darder. Leur ardeur passe sans effort dans leurs vibrations. Quoiqu'un violon, un violoncelle aient les qualités de solistes les plus pathétiques, les cordes vivent de préférence en groupe, socialement [1], et, étant homogènes, elles réalisent, ensemble, une pénétration complète de substance. Telles qu'un fond d'or uni, elles supportent, mais éclaircissent les chants individuels des flûtes et des cors. Elles possèdent aussi une variété de colorations et des contrastes assez riches pour préciser, à elles seules, d'innombrables effets lyriques et descriptifs. A l'aigu, les violons lancent comme des cris ; dans un pianissimo, la ténuité mourante de leur ligne sonore est infinie ; au médium, ils enlacent d'une caresse mordante, poussent un sanglot large, scénique, dessinent des traits onduleux, sursautent en hachures précipitées ; tamisées par les sourdines, leurs notes reçoivent la fraîcheur d'un crépuscule d'été ; et, plus bas, ils deviennent fauves et rauques, à la façon d'une voix de contralto. Ils rejoignent les altos, timbres de clair-obscur. Les violoncelles, avec une rondeur plus étoffée que les violons, continuent les altos en ce sens qu'ils enveloppent leur éclat d'une pénombre chaude ; leurs sons graves se hérissent, velus, si l'on peut dire. Enfin, les contrebasses, en doublant les violoncelles, solidifient l'harmonie ; d'une rudesse héroïque, lourdes géantes, elles représentent la densité de la matière, la lenteur du changement, les bas-

1. Quelques violons peuvent être ajoutés à une orchestration, et l'équilibre n'est point dérangé ; tandis qu'un hautbois de trop deviendrait une personnalité troublante.

ses énergies en travail. Elles ajoutent à l'orchestre une dure pulsation de rythme, un tremolo d'une effervescence terrible[1] ; là où elles circulent sur des tenues de violons et d'altos, elles ont l'air de bêtes colossales passant le soir dans un hallier.

L'orchestration de Saint-Saëns repose sur le quatuor; il rapproche au médium les instruments, ne fait agir que par intervalles les violoncelles et les contrebasses, ou les efface, en notes prolongées, à la manière d'une pédale d'orgue, sous les clairs dessins des autres cordes. De la sorte, chaque particule mélodique, chaque linéament sonore est perçu distinctement; les formes vibrantes sont d'une légèreté diaphane ; on marche dans des horizons lumineux, simples, vrais.

Il n'en a pas moins développé l'intimité persuasive des bois, et il leur prête une signification d'autant plus parlante que leurs chants sont successifs, espacés. Il a compris, comme Berlioz, que pour rendre les drames intérieurs, les voix secrètes de l'âme, l'accent particulier d'un être, rien n'égale un hautbois, une clarinette, un cor anglais. Evoquée par la flûte, Psyché, dans le ballet d'*Ascanio*, se dévoile plus éthérée et fuyante. Une seule flûte, et, selon le caractère antique, non accompagnée, répond au thrène d'*Antigone*. Dans les couplets de Dicéphile, au second acte de *Phryné*, elles sonnent en écho, ironiquement. Il se plaît, au milieu de mouvements rapides, à jeter aux flûtes des tierces aiguës, des traits tourbillonnants. Le hautbois lui a inspiré, de même qu'à Haëndel, une sympathie dominante, sans doute à cause de son timbre incisif et mâle ; le hautbois, à travers sa grande symphonie, tient par endroits la place d'un récitant. C'est lui qui se lamente au seuil du poème, et il attendrit d'un souvenir plaintif les apothéoses du finale. Saint-Saëns a donné aux

1. Saint-Saëns emploie peu les cordes en tremolo ; forme d'expression dont Wagner a abusé.

clarinettes en *la* une couleur inoubliable dans le récitatif de *Phryné : Un soir, j'errais sur le rivage...*, elles fixent en une ligne mélodique presque immobile, troublante, la volupté de la mer, le tintement des eaux profondes. Les quatre cors, au cantabile de *Phaéton*, superposent leurs cavernes de pourpre sombre. *Javotte* est égayée par de quinteux bassons. La clarinette basse était, déjà chez Wagner, associée à des images ténébreuses de crime [1]; mais dans la scène du grand prêtre avec Dalila [2], son meuglement noir, joint à celui du contrebasson, définit une férocité tremblante, religieuse et sensuelle, toute orientale.

Il supprime souvent les cuivres, il les réserve pour les minutes agitées, pour les conclusions triomphales. Leur rôle est ordinairement épisodique et éclatant. Néanmoins, ils accompagnent pianissimo, au 3e acte des *Barbares*, l'imprécation de Livie. La trompette conduit tous les motifs du *Septuor*. Un trombone solo, dans l'Andante de la *Marche héroïque*, groupe, comme un coryphée, l'orchestre autour de lui. Deux ophicléides poussifs appesantissent les malédictions rituelles d'Abimélech; et il a fait appel, pour la vision du *Déluge*, aux contrebasses rugissantes de Sax.

Il n'a négligé ni les timbres ornementaux, (crotales dans *Phryné*), ni les moyens bruyants, pas même le tamtam (*Phaéton*). Faut-il ajouter qu'il en use avec mesure, en vue d'effets concis? Le xylophone dont le claquement rythme, çà et là, sa *Danse macabre,* était traditionnel, dans les Danses des morts, au moyen-âge. Il adore les harpes : témoin les quatre harpes du quatuor d'*Henry VIII*, les vingt de *Parysatis* ; et pourtant il les a restreintes bien plus que Gounod. Il a ajouté le piano à sa 3e symphonie ; personne ne l'avait fait

1. *Lohengrin,* acte II, sc. I et au Ier acte de *Siegfried,* le dialogue d'Albérich et de Mime.
2. *Samson*, acte I, sc. II.

jusqu'alors ; seulement, il ne l'a ajouté qu'au scherzo, et au maëstoso, en des arpèges et des gammes propres à l'instrument. En y introduisant l'orgue — Liszt, avec sa *Bataille des Huns*, lui en avait donné un exemple vague — il eut une idée incomparable ; mais l'orgue attend l'adagio pour consacrer de sa voix d'église des thèmes solennels.

Ce matériel sonore est une richesse parce qu'il sait choisir et qu'il fait concorder fidèlement la couleur orchestrale et la pensée mélodique : mérite saisissable au théâtre en particulier, puisque la symphonie y commente des passions, des gestes tangibles, et, par moment, doit même dire d'une façon nette ce que les personnages ne veulent pas dire, ce qui se prépare dans leur inconscient.

La beauté musicale de son orchestre coïncide avec la vérité expressive. Jamais l'intention symbolique ne violente les relations normales des timbres. La *Marche du Synode* (*Henry VIII*) part du grave et s'élève graduellement; aussi, les violoncelles commencent, les altos continuent, les altos et les violons achèvent le motif. Cela semble se faire par une loi naturelle, comme l'éclosion successive des espèces. La mélodie passe d'une sonorité à une sonorité voisine, sympathique. Il est rare que des timbres éloignés, les cuivres et les cordes, s'accouplent sans la nuance intermédiaire des clarinettes ou des cors. Il possède à merveille la science des analogies, des dégradations. Chaque instrument chante à sa vraie place, puis se confond dans l'ensemble ou disparaît : une phrase s'ouvre aux flûtes, les hautbois la poursuivent un peu plus bas, et alors, pour ne point les assourdir, les flûtes se taisent.

Il obéit à ce principe : obtenir les plus beaux sons avec le moins d'instrumentation possible. Aux premières notes du concerto en *ut* mineur, les violons seuls apportent toute nue la mélodie ; un pizzicati des

basses, au troisième temps, suffit à poser l'accent rythmique et à compléter l'accord. Dans la scène d'amour d'*Etienne Marcel* (au deuxième acte), quatre violoncelles soli se groupent lumineusement; peut-être ici a-t-il été influencé par le motif de Sieglinde (premier acte de la *Walkure*)[1]. Un violoncelle solo s'unit à Proserpine, rêvant d'une tendresse pure[2]. Une flûte se perd à l'aigu, tandis que la voix de Dalila s'arrête au grave[3].

Mais, de même que les *forte* succédant aux *piano*, les déploiements de masses coupent les passages d'intimité. L'orchestre se garnit selon une progression savante, et chaque fois qu'une sonorité nouvelle s'y insère, une plus haute flamme lyrique paraît éclater sur le chant; à moins que tout l'orchestre ne se fonde pianissimo en un seul accord[4].

Saint-Saëns arrive à des plénitudes transportantes : peu de choses se compareraient, pour l'élargissement de la splendeur, au thème héroïque du *Rouet d'Omphale*, à la Marche du Synode. Et cependant il n'aligne point, comme Mendelssohn, les groupes en bataillons carrés. Il se garde encore plus d'épaissir les fonds, à la manière de Schumann et d'Humperdinck.

Il maintient la continuité sans sacrifier l'aisance des articulations. Ses habitudes de contrapuntiste l'ont aidé à répartir, à équilibrer la vie entre tous les éléments. Une ordonnance qu'il affectionne est, après avoir mis un motif aux cordes, de le réitérer aux bois, tandis que les cordes ont une tenue : procédé qui répond à l'essence intime de l'art, et réalise l'harmonie

1. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'avant *la Walkure* et *Etienne Marcel*, il y a eu l'ouverture de *Guillaume Tell* avec les cinq violoncelles soli.
2. Acte I, sc. v.
3. Part. chant et piano, p. 110.
4. V. l'adagio de la troisième Symphonie (lettre S).

de l'immobile et du changeant. Par cette méthode, son orchestration est, en même temps, pleine et d'une admirable élasticité. Les répliques des instruments se multiplient quelquefois comme s'ils jonglaient (première scène de *Proserpine*, scherzando du *Rouet*), et ils se rejoignent en des conjonctions ravissantes. L'abondance des imitations, des mouvements contraires prête à des idées très simples une extraordinaire ampleur. Sur : *Ah! réponds à ma tendresse* [1], la circulation lente et complexe des cordes semble répéter, à l'infini, dans des miroirs flamboyants, la forme de Dalila. Il divise pourtant beaucoup moins que Berlioz et Wagner, et ne complique les groupes que s'il veut suggérer des images particulières : dans les *Cygnes* de *la Nuit persane*, les premiers violons sont divisés en trois parties, les deuxièmes aussi, les violoncelles en quatre; des quintes et des sixtes clapotent fragmentées entre ces palpitations innombrables, comme les ondes d'un lac, où des ailes humides éparpilleraient une rosée de lumière.

Mais, d'instinct, il est porté, et de plus en plus, à simplifier l'orchestre. *Ascanio* contenait des épisodes d'une nudité surprenante; dans *Antigone*, *Déjanire*, *Parysatis*, il a, sans effort, adapté aux lignes unies et aux « teintes plates » d'un drame antique des monodies à l'unisson. Une page de ses partitions se laisse embrasser d'un regard, donne la sensation immédiate de sa clarté. Il en est qu'on croirait faites de rien : des notes éparses aux bois; aux cordes, une mélodie incessamment déplacée; et néanmoins, grâce à la structure intérieure de la phrase, aux relations contiguës des timbres, le mouvement se communique de proche en proche, par d'intelligentes sympathies; tout est ferme et lié; l'ordre et l'indépendance s'unissent magnifiquement.

1. *Samson*, part. chant et piano, p. 154.

A l'audition, on pénètre mieux encore les beautés plastiques et picturales de cet orchestre. Elles procèdent, nous l'avons vu, de la mélodie elle-même : la série des quintes, à l'entrée de la *Danse macabre*, même sans la sonorité du premier violon, ressemblerait à des gambades boiteuses et baroques ; l'instrument n'y ajoute qu'une sèche, coléreuse âpreté. La figuration des gestes, des choses extérieures, est, en outre, dans sa musique, infiniment libre et abréviative. Il est inutile d'expliquer qu'elle n'imite point, mais transpose : le bruit de la meule, au troisième acte de *Samson*, celui du marteau, à la première scène d'*Ascanio*, sont admis là comme des éléments rythmiques de la douleur et de l'allégresse où se meuvent les héros.

Quand on parle de couleur à propos des sons, ce ne peut être qu'en un sens métaphorique ; car, pour un organisme sain, ils n'éveillent pas des images colorées précises [1]. Il n'y en a pas moins une similitude entre les combinaisons des timbres, leurs gammes de clair et d'ombre, et les tons d'un tableau. Le coloris de Saint-Saëns n'a rien de commun avec celui des sonoristes qui, par des mélanges de timbres, se plaisent à noyer les contours du chant. Il met au contraire en valeur chaque sonorité, à l'endroit où elle est le plus nette, jointe à des formes musicales pour lesquelles elle semble créée : un cor en *mi* bémol, aux premières paroles de *Samson*, fait entendre le tonique même de sa tonalité primordiale. Si deux timbres s'attirent spontanément — tels les clarinettes et les bassons —

1. Ceux qui ont prétendu classer les teintes des instruments se sont éblouis d'analogies verbales trop incertaines : Hoffmann associait à l'idée du rouge brun les sons graves du hautbois; d'autres ont vu le hautbois *vert,* parce qu'il évoque fréquemment des choses champêtres. Certains théoriciens ont noté le piano comme *noir*, sans doute à cause des touches noires !

ce sont ceux qu'il unira. Il accuse aussi les contrastes de la façon la plus simple : dans la vision du *Déluge*, quand le chœur dit les mots : *Le soleil s'éteignit...* des timbales roulent sombrement ; des bois, à l'aigu, tiennent une note ; un râle sort des trombones ; rien de plus.

Tous les caractères de son orchestration tendent à constituer une couleur franche, claire, d'une extrême mobilité de nuances que soutiennent des harmonies fondamentales ; bien portante, ainsi que celle des vieux Maîtres, mais plus concentrée, souvent amère, avec des intimités de rêve ; volontiers translucide, faite de demi-teintes et d'atténuations, d'une suavité sans mollesse ; intense lorsqu'il le faut, d'un large éclat, jamais tapageuse, crue pourtant et terrible à l'occasion ; pénétrée de reflets liturgiques, et fondue, enveloppante comme si un orgue vaste, aux jeux librement articulés, résonnait.

Cette continuité souple et nourrie, cette modération dans l'opulence, la propriété des moindres détails, et la justesse de l'ensemble rendent l'œuvre presque indépendante à l'égard du créateur, la font vivre d'une vie totale ; et les choses sont conduites selon des lois si parfaites que l'art disparaît.

IV

Nous avons essayé de suivre l'épanouissement de l'œuvre et de ses organes vitaux, sans en grouper les transformations historiques. On devine que Saint-Saëns n'a pas atteint du premier coup toute sa maîtrise ; il ne s'est pas asservi non plus, en produisant, à une ligne droite rigide. Sa facture a évolué, comme le genre

de ses compositions. Au début, çà et là, des timidités, des exubérances emphatiques, le vestige des modes régnantes. Dès sa deuxième symphonie (1859), sa nature s'était purement exprimée; mais la musique libre et l'oratorio suffisaient à son effort.

De 1871 à 1886, date de sa grande symphonie, ce fut sa période de maturité ardente : une égalité universelle de production, au théâtre aussi bien que dans le poème symphonique et le concerto, et partout un faire abondant, audacieux, décisif.

Ascanio a marqué la phase de sa maturité réfléchie : son écriture est devenue plus raffinée, déliée, sobre et nette jusqu'au prodige ; sa faculté d'expression, sans rien perdre de sa fraîcheur ni de sa force, a pris un tour plus apaisé. Depuis la *Lyre et la Harpe*, il n'a plus donné d'oratorio. Si, dans sa jeunesse, et tant qu'il fut organiste, il écrivit un grand nombre de chants religieux et de motets, à partir de 1884, on n'en compte pas un seul. Ceci n'est point un fait accidentel. Tout d'abord, l'inspiration chrétienne a fortement agi sur sa pensée. L'oratorio de *Noël* est le poème d'un croyant. Plus tard, il put songer simultanément à des sujets bibliques, comme *Samson* et à des mythes païens, comme *Omphale.* Maintenant les conceptions décoratives et plastiques de l'art grec semblent l'avoir pris tout à fait.

Des deux époques de son génie, deux rencontres nous ont offert une image impressionnante entre toutes, l'exécution d'une de ses œuvres dans un milieu tellement approprié qu'en s'y mêlant, sa musique parut en absorber, pour ainsi dire, la vie profonde.

La première fois, ce fut un soir d'hiver, dans une église d'Alger, une église tendue de deuil, déserte. Les formes noires des piliers divisaient sourdement la nuit; il n'y avait qu'une lampe au-dessus de l'autel et des ombres lourdes oscillaient entre les nefs. Mais l'orgue était ceint de lumières; le profil impérieux du

Maître dominait le triple clavier ; un homme grand et vieux, penché sur lui, tournait les pages ; derrière, des moines vêtus de blanc et des enfants chantaient. En cet instant, le chœur venait d'entonner le *Quantus tremor* du *Dies irae*. Avec les ondes massives de l'orgue, les basses d'abord se soulevèrent; et, plus haut, des voix adolescentes répondirent. C'était la vieille séquence de la liturgie, construite scholastiquement, tout le labeur de l'art sacré abrégé en quelques mesures. Cet hymne qui annonçait la confusion des hommes poussés en tas devant le Juge, se présentait lui-même dans un ordre sévère ; l'accent de la loi inéluctable, l'ardeur d'une communion impersonnelle dans le dogme terrible en martelaient les syllabes.

Cependant, d'une tribune, quatre trombones jetèrent l'appel de la résurrection : deux notes, une quinte nue, pareille à celle de clairons qui s'exercent sur une colline au lever du soleil ; comme si l'éternité, déliée de son silence, se fût mise à parler aux morts avec les choses coutumières des vivants. Un accord de l'orgue éclata : docilement, d'un bloc, une portion du monde avait croulé. Toutes les voix ensemble poussèrent le mot : *Tuba*. Un second appel retentit ; l'orgue mugit encore, et le chœur, sur une même note, poursuivit sa psalmodie coupée par l'épouvante. La musique, en simplifiant ses moyens, se rapprochait du surnaturel. On se sentait hors de l'éphémère, face à face avec l'immuable. L'orgue seul, à chaque reprise, accroissant l'horreur de ses dissonances, marquait les phases du chaos. Puis il se fit un grand silence. De nouveau, comme à l'autre bout d'un abîme, des cors lointains redirent le signal. Sans préciser la vision du jugement, la musique resta sur le bord du mystère, plus poignante ainsi liée à des tons unis de plain-chant. Dans les strophes mélodiques où continua le *Dies irae*, la fixité d'un sentiment surhumain appesantissait les va-

riations successives de la douleur. Au *Rex tremendae*, des plaintes qui se dissolvaient dans les ténèbres alternaient avec une prière isolée, d'une beauté suave, humble, ingénue et caressante, presque enfantine. Jamais une phrase musicale n'avait enserré d'une tendresse plus austère le texte pieux. Mozart eût pleuré en l'entendant.

Mais, quand vint l'*Agnus Dei* du *Requiem*, le poème prit une ampleur pontificale. L'orgue préluda, ramenant l'image de la mort dévoratrice, telle qu'elle bondira pour la suprême curée. Puis une marche commença, une pompe de deuil, gémissante et somptueuse autour de la Victime éternelle, dont l'autel figurait le tombeau. Portée par la symphonie, elle s'enfla dans une ivresse d'affliction; toute la pitié des siècles semblait s'y assouvir en un unique sanglot. Et peu à peu le chant diminua, l'holocauste était accompli. Les ténèbres se scellèrent sur l'âme résignée. Seulement, il y avait dans cette paix humiliée de l'ombre l'attente des gloires infaillibles; et les sons exhalaient le même arome funèbre que les pierres gorgées d'encens des cathédrales, la grande tristesse catholique, faite de pénitence et d'amour.

La seconde fois, ce fut à Béziers, au soleil d'août, tandis qu'on jouait le dernier acte de *Déjanire*. Un peuple immense était là, retenant son souffle. La colline lumineuse du décor éblouissait. Les danses avaient cessé. Le long des portiques, entre les roses vivantes qui pendaient, sur les hauteurs sinueuses couronnées d'un temple, les chœurs, les figurants faisaient un second peuple immobile, composaient une harmonie de beaux corps, et les couleurs ardentes de l'été palpitaient avec les plis de leurs vêtements. Hercule, une coupe à la main, portant sur sa chair la tunique fatale, marchait au devant d'Iole, pour célébrer les rites de leurs noces;

et, pendant que leurs mouvements s'accomplissaient, dans le silence universel, l'orchestre délia sa voix. Grave et à l'unisson, de même qu'un chœur de Sophocle, il évoluait symétriquement, il chantait la plénitude d'un destin héroïque, le calme orgueil d'un sang viril, le rythme des muscles flexibles, l'équilibre d'une existence qui parcourt sans hésiter, le cercle de ses lois. Identique, mais répétée par les violons et les harpes de cristal, la phrase devint l'hymne de l'épouse, consacra l'accord des deux forces génératrices de la vie. Unie au soleil, aux éléments nourriciers, elle se dilatait dans une douceur enivrée. Les cordes scintillaient, les archets jetaient des rayons. Plus encore que la clarté, la musique amplifiait les attitudes scéniques; on eût dit que les heures s'étaient arrêtées, que ce mirage de sons, de gestes et de lumière ne pourrait finir.

Cependant le soleil s'éloignait du côté de la mer, tel qu'un char de blé qu'on emporte. Dans le liquide espace, le décor vermeil, comme soulevé, flottait. Les robes des danseuses, mariant leurs tons adoucis, et, sur les voiles, des mauves tremblants, des teintes orangées de fruits mûrs, celles des pampres et du feu, disaient plus clairement la mélancolie des saisons qui passent. Pris par l'ombre, un groupe de femmes en blanc caressait les yeux ainsi qu'une neige fraîchement tombée. Un trépied fumait, des colombes s'envolèrent, les torches étaient prêtes, le bûcher d'Hercule apparut. Et soudain le héros rugit, une convulsion parcourut l'orchestre. L'imposture des apparences se démasquait; un instant, la douleur et la mort grimacèrent. Mais le Maëstoso de l'apothéose solennisa l'immolation du dieu; et, avant que les dernières fanfares se fussent apaisées, une clameur d'ivresse, colossale et terrible, grandit comme un orage. La cité, debout, sentait, en cette minute, dans l'art l'unité humaine accomplie; elle s'acclamait elle-même en acclamant la

musique, souveraine inspiratrice et lien des joies. Un nom, entre tous, roulait dans les bouches, voulait déborder par dessus les horizons; déjà, sur l'avenue Saint-Saëns, la foule, descendant, grondait, et le haut des arènes tremblait encore sous les cris.

Mais le soir venait; avec les souffles du crépuscule tout allait se dissiper, il ne resterait de cette gloire que la forme incorruptible d'un chant.

CHAPITRE III

LES FORMES

Que Saint-Saëns écrive des sonates, des concertos, des symphonies, le jeu intérieur de ses facultés ne change pas; le pouvoir fécondant de son art tient moins aux formes variées où il se divise qu'à l'énergie vitale partout agissante. Pourquoi donc allons-nous distribuer son œuvre en des catégories, et ramener à des types généraux une succession de poèmes dont chacun représente un moment particulier, quelquefois unique de sa volonté ?

Si la musique n'était qu'émotion, joie du vague, ébranlement indéfini, elle pourrait, en partie, négliger les formes. Un contour de phrase, un style, un plan, étant quelque chose d'extérieur au sentiment, en restreignent l'ineffable. Et même, à quoi bon noter des sons? « Ce qu'il y a de plus divin dans le cœur de l'homme n'en sort jamais. » Tout au moins le musicien prétendrait-il, à chaque minute de son rêve, rénover de fond en comble l'expression, par crainte de consacrer une formule, de substituer à sa libre extase un ressassement de lui-même et d'autrui. Les formes connues lui seraient une servitude intolérable. L'horreur des

formes, nous l'observons aujourd'hui dans ce qu'on pourrait appeler l'école des vaporeux. On a trop subi de ces musiques pâles, nuages de sonorités adombrant des légendes anémiques, frissons crépusculaires, thèmes avortés, désossés, ataxies de rythme, accords sans suite qui défient les règles élémentaires de la sensation, où le verbe n'a plus d'autre loi que de se détruire incessamment et de dissoudre, en se dissolvant, les fantasmagories qu'il évoque. Il serait naïf de chercher en ces aberrations décadentes la promesse d'un art vivace. Elles achèvent simplement une période putride de la sentimentalité. La peinture et la poésie ont été, elles aussi, livrées au symbolisme, à l'impressionisme; elles les ont déjà rejetés. La musique, plus attardée, s'y complaît encore. Ce ne peut être pour longtemps. La peur de la tradition, le dédain du bon sens, menant à l'étrange et à l'incohérent, exaspèrent la torture de l'impossible, jusqu'au dégoût même de l'art. Il y a des conditions humaines de santé et de beauté que jamais la pensée ne repoussera sans tomber dans le chaos.

La notion de la forme est aussi essentielle au chant qu'à la statuaire. Balzac a constaté cette loi fondamentale : « La vie est plus incomplète sans le squelette que le squelette sans la vie [1]. » Mais la forme est bien plus que le squelette, elle est la vie, en tant que la vie s'incarne en des organes; elle est à la fois le principe générateur et la figure tangible où s'achève le travail intime de l'être sur lui-même. Pour l'être fini, la forme est l'apogée de l'être.

Comment le son naît-il? En imprimant une forme à l'air agité par les vibrations. De nature fugace, s'il ne détermine pas ses rapports, ses points d'attache avec d'autres sons, il reste une chose coulante et molle comme le vent. Aussi, d'instinct, le chant prend des

1. *Le chef-d'œuvre inconnu.*

lignes, se fait une ossature, suit les inflexions d'une phrase logique. Une phrase vit tout à fait, est une forme, quand, à elle seule, elle semble condenser la pleine ardeur créatrice de l'inspiré : nous n'aurions de Saint-Saëns que le motif initial de la symphonie en *ut* mineur, ce serait assez pour concevoir son style, son âme, tout un côté de l'art moderne.

Les formes simples et voisines, groupes d'accords, thèmes, phrases complètes, tendent à s'associer, à se répéter, à se pénétrer, et les mieux constituées résorbent les autres, vont s'élargissant. Elles organisent ainsi des genres.

Les genres n'existent pas en eux-mêmes, ils sont inséparables des œuvres où ils se spécifient, et il n'y a jamais eu deux œuvres pareilles. Cependant, lorsqu'une belle forme s'est définie dans une œuvre, elle devient comme un système général servant de type : dans *Phaéton*, par exemple, s'abrège l'idée du Poème symphonique. Et, chaque genre ayant sa fonction et ses effets propres, l'activité de l'artiste doit se modifier, aussi bien que ses moyens expressifs, selon qu'il écrira un quatuor à cordes, un concerto, ou un opéra.

Il est donc naturel de diviser les compositions de Saint-Saëns d'après la variété des formes, et même de disposer les formes dans une hiérarchie. Si une phrase brève contient parfois autant et plus de génie que tout un drame lyrique, des formes vastes, enveloppant un grand nombre d'éléments, n'en impliquent pas moins, à l'ordinaire, des facultés de création plus vastes. « Plus les idées expriment de perfection dans leur objet, plus elles sont parfaites ; car nous n'admirons pas autant l'architecte qui a tracé le plan d'une petite chapelle que celui qui a conçu un temple magnifique [1]. »

1. Spinoza, *Réforme de l'entendement.*

C'est pourquoi nous mettons ensemble, au début de notre étude, les œuvres de musique de chambre, dont l'intimité traduit surtout des états abstraits de sentiment ; puis les concertos, où le lyrisme est amplifié et limité par la présence de l'orchestre. De là, nous nous élevons aux symphonies, plus large synthèse des formes instrumentales. Les poèmes symphoniques établissent une transition entre l'art abstrait et la musique picturale ou dramatique, celle qui veut exprimer quelque chose d'extérieur à elle-même. Enfin, les mélodies vocales, les oratorios et les œuvres scéniques nous conduisent à une transposition de plus en plus concrète des réalités.

A considérer l'expansion historique de l'art musical, nous trouvons, à l'origine, d'un côté, des danses, des chants populaires, des hymnes d'église; de l'autre, le contrepoint scholastique d'où la fugue émergea. Les deux groupes se rejoignirent en des combinaisons multiples, aboutissant à la symphonie et au drame lyrique.

Si nous envisageons l'œuvre de Saint-Saëns elle-même, bien qu'il ait visé, dès le début, à conquérir tous les grands genres, les formes abstraites, musique de chambre, concertos, symphonies, ont prédominé dans sa jeunesse; ensuite le poème symphonique et le théâtre complétèrent l'aspiration de sa nature.

Ainsi, l'ordre que nous suivons concorde avec le tempérament de l'artiste et avec l'évolution générale de la musique.

CHAPITRE IV

MUSIQUE DE CHAMBRE

Si nous remontions aux origines, prenant dans son sens primitif le terme « musique de chambre[1] », des œuvres de toute espèce afflueraient en ce chapitre. Quand elle se forma, en Italie, la musique de chambre était principalement vocale. Il faudrait donc faire entrer ici les mélodies chantées. Nous les excluons, puisqu'elles sont liées à un texte défini, et que la musique de chambre, devenue avec le temps toute instrumentale, est, par là même, d'essence libre et abstraite. Elle englobait l'ensemble des genres instrumentaux, sonate, suite, concerto, symphonie. Elle n'admet plus que des compositions de forme traditionnelle destinées à un petit nombre d'instruments, en général aux cordes, seules ou jointes au piano, par exemple des sonates, des trios, des septuors; elle peut com-

1. « Musique de chambre était, tout d'abord (au début du XVIIe siècle), synonyme de musique de Cour, c'est-à-dire musique profane (la « chambre » était l'administration des résidences princières), par opposition à musique d'église. » (Hugo Riemann, Dictionnaire de musique, traduit par Humbert, p. 549).

prendre aussi des pièces détachées pour le piano seul ou pour un autre instrument, suites, études, variations, fantaisies, danses, mais toujours avec un caractère d'intimité sérieuse.

L'idée du genre s'est restreinte, à mesure qu'il s'est fixé; et, d'autre part, les formes qui l'ont définitivement constitué, sous la poussée croissante du lyrisme, se sont de plus en plus agrandies, jusqu'à ce qu'elles aient atteint, dans Beethoven, leur extrême ampleur.

Néanmoins, l'esprit des origines y persista en d'abondants vestiges. La structure d'une sonate, aujourd'hui encore, laisse reconnaître les trois principes vivants dont le mélange engendra autrefois la musique de chambre, à savoir le style d'église, les coupes des danses, les dispositions fuguées.

De même que l'architecture avait eu, deux siècles plus tôt, une période exquise et brève où les maisons des princes, taillées en ogive, s'ouvrageaient comme des chapelles gothiques, la musique de Cour, en se détachant des liturgies, continua d'abord leurs inflexions. Les préludes de la sonate d'église, transplantés dans la sonate de chambre, ont donné l'adagio, la partie lente de la sonate actuelle. Le passage du menuet ou du scherzo, si longtemps appelé *trio*, reçut, comme on sait, son nom, des répons, au milieu des motets, que l'on chantait à trois voix. Quand Beethoven [1] ou Saint-Saëns [2] arrêtent un mouvement rapide par un récitatif détaché en solo, cela fait moins songer à une intrusion du style de l'opéra, qu'aux largos graves et somptueux, aux cadences ornementées des sonates de Corelli.

Autre souvenir plus profond des mêmes origines : toute musique de chambre, vraiment noble, porte

1. Sonate pour piano en *re* mineur.
2. Quatuor pour piano et cordes, p. 31.

dans l'ensemble de ses formes, une beauté recueillie, une douceur reposante de sanctuaire. Au moment où commence un quatuor de Beethoven, la pureté homogène et la finesse des timbres, la concentration méditative de la mélodie, le tour sévère du développement prennent l'âme dans une sorte de demi-jour sacré. Les épisodes calmes, les tenues prolongées élèvent cette impression jusqu'à l'extase transcendantale. Beethoven, au molto adagio de l'op. 132, a même indiqué l'intention proprement religieuse du morceau [1].

La musique de chambre, étant issue des danses de Cour, est restée quelque chose d'intime et d'aristocratique : un quatuor à cordes, devant deux mille auditeurs, rend peu d'effet. Par suite, le genre répugne au dramatique éclatant, aux allures ultra-fantaisistes ou triviales. Bien que les coupes des danses y soient devenues des strophes lyriques, on sent encore, dans les reprises des thèmes, le dessin de leur mouvement; et les reprises ont beau s'être libérées de la symétrie naïve qu'elles observaient au temps de Mozart, la seconde partie d'un allegro n'en reproduit pas moins la première, selon un ordre plus complexe et changeant. Même chez les modernes, les finales ne sont pas rares qui affectent, par le fréquent retour d'un thème, l'aspect d'un rondo; or le rondo, avant d'imiter la forme poétique du rondeau, fut, sans doute, primitivement une ronde dansée. Le menuet, jusqu'après Mozart, a évolué au centre de la sonate; Beethoven, en y substituant le scherzo, trempa dans les sèves populaires l'art courtois et savant; avec la liberté mouvante des rythmes, il ouvrit à l'expression mélodique la possibilité de métamorphoses indéfinies. Mais un des char-

1. Heiliger Dankgesang eines genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart: chant pieux d'actions de grâces à la Divinité pour une guérison, dans le mode lydien (cinquième mode ecclésiastique).

mes de la musique de chambre est souvent qu'un rythme de danse la soulève sans matérielle régularité.

Wagner croyait découvrir dans la symphonie en *la* une apothéose de la danse : hypothèse invérifiable, si on la restreint à cette œuvre; intuition des plus sagaces, s'il s'agit d'une apothéose non voulue, passagère, inconsciemment figurée par la musique instrumentale ; car une mélodie abstraite, pour bondir au delà du monde tangible, y prend d'abord son point d'appui ; les rythmes d'une sonate, comme ceux d'une symphonie, remémorent, souvent à leur insu, des mouvements rythmés, réels et instinctifs.

Toutefois une sonate garde, par nature, une idéalité plus intime qu'une symphonie. De bonne heure, la symphonie fut en marche vers les symbolismes du poème symphonique. En dépit de l'*Aurore* et de quelques autres exemples clair-semés, l'objet expressif de la sonate est demeuré simplement musical. Et c'est encore là une fidélité aux origines. La fugue lui a fourni ses principes constructifs de développement. Les thèmes étant élémentaires, en petit nombre, la mise en œuvre est presque tout, et une logique abstraite, analogue à celle des épisodes, des divertissements fugués, conduit la mise en œuvre, se combine avec les phases de l'émotion créatrice. Chaque instrument, au cours d'un quatuor, fait saillir sa libre part de vie. Dans un travail d'une telle profondeur patiente, l'art est bien près de trouver en lui-même son unique fin, et les sonorités sobres semblent s'unir pour exprimer tout intérieurement l'être intérieur de l'artiste.

Depuis Beethoven, les formes générales de la musique de chambre sont à peu près fixées. La sonate était, déjà avant lui, l'archétype des variétés plus larges qu'il agrandit jusqu'au septuor. A l'égard des dimensions, le trio à l'archiduc Rodolphe, les derniers quatuors n'ont guère été dépassés. Mendelssohn et Schu-

mann ajoutèrent au genre les nuances ardentes de leur nature. Mais l'action dominatrice du sentiment qui, d'abord, d'un cycle de danses superficiellement nouées par l'unité tonale, fit un organisme où pût se propager dans les moindres fibres la continuité d'une seule force aimante, aujourd'hui, tend à résoudre la Sonate en ses éléments primitifs. Volontiers les Russes et les Scandinaves la ramènent à la Suite : des airs locaux, tant bien que mal rejointoyés, deviennent un allegro, un andante. D'autres — tel Lekeu ont intitulé « Sonates » des rêveries vagissantes, des ébauches fortuites, improvisées, presque sans plan.

La musique de chambre de Saint-Saëns maintient au contraire et glorifie les formes traditionnelles. Il est le premier de nos musiciens qui ait égalé, dans ce domaine austère, les Allemands. Chacun de ses poèmes est plein d'une signification typique, pourrait être, à lui seul, *un genre*. Leur ensemble nous offre toute l'histoire d'une sensibilité, d'une volonté, depuis les six Bagatelles pour piano, feuilles d'album datant de ses débuts, jusqu'au quatuor à cordes, écrit, il n'y a pas trois ans. En outre, l'intime recueillement du lyrisme y laisse intactes la scholastique robuste, la largeur et la netteté du plan, la droiture simple de l'émotion, la force plastique et les qualités nettement françaises que le Septuor avec trompette a portées peut-être à leur plus joyeux éclat.

Dans ce groupe de compositions, les pièces pour piano seul sont les moins abondantes. Dix années séparèrent sa Mazurka (op. 21) de sa gavotte en *ut* mineur; et, entre les deux, rien. Chez un pianiste, le fait paraît unique; quelle différence avec Liszt, par exemple! Cela suffirait à prouver que Saint-Saëns n'a jamais été un compositeur-virtuose. De prime abord, il alla aux forme vastes, à celles qui constituent un monde divisé,

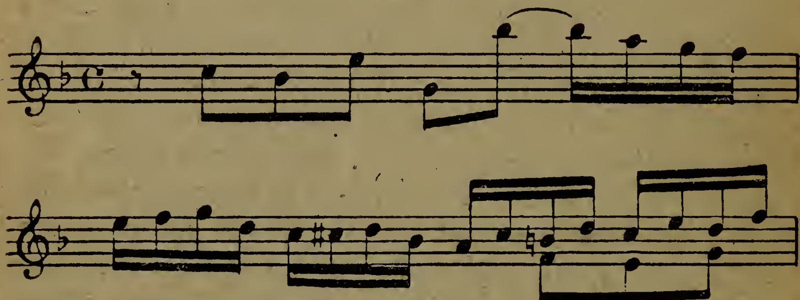
organisé, en quelque sorte extérieur au musicien. Il préférait les timbres divers d'un quintette aux sons isolés, mats et monocordes du piano. Il s'en faut néanmoins que les œuvres dédiées à cet instrument soient sans importance : les mazurkas, le menuet et valse, la suite, l'album (op. 72), le Souvenir d'Italie, la Berceuse à quatre mains, les deux recueils d'études et, pour deux pianos, les variations sur un thème de Beethoven, la polonaise, le scherzo, le caprice arabe, représentent les périodes successives de l'art instrumental, toutes vivifiées d'une pensée pleinement moderne et spontanée.

Des genres anciens procèdent la gavotte, le menuet (op. 56) et la Suite. Dans la gavotte, les coupes traditionnelles s'mposaient comme l'essence de cette forme. La symétrie, la ronde franchise de son allure correspondaient à l'humeur de Saint-Saëns. Mais au temps des fêtes de cour, au temps où des milliers de gavottes furent écrites et dansées, nul, pas même Gluck, n'en conçut d'aussi ample et héroïque. Le thème se meut en de puissantes octaves, sur de larges harmonies, et l'*ut* mineur rend, par instants, sa jovialité presque terrible. Une verve conquérante emplit les rythmes consacrés.

Son menuet non plus ne rappelle en rien les grâces minaudières et grêles d'une figuration courtoise ; sans altérer la démarche propre au menuet, ses nobles cadences, ni le dépouiller tout à fait de ses trilles ornementaux, il en idéalise le caractère, y met une sévérité dogmatique, ajoute à ses élégances impersonnelles un frémissement de lyrisme ; et, au terme d'une longue transition, se dessine le pas d'une valse, d'une valse populaire, langoureuse, ivre, battant le sol d'un pied nerveux, tantôt étalant sa nudité, tantôt noyée dans une giration de traits éblouissants, jusqu'à ce qu'elle atteigne la folie d'un prestissimo et s'éva-

nouisse pour laisser revenir l'allégresse mesurée du menuet.

La Suite en *fa* majeur (op.90), œuvre réfléchie, d'une absolue pureté, se rapproche plus strictement de la tradition classique : d'abord, un prélude et une fugue; le dessin en triples croches du prélude, supporté çà et là par de fortes basses, à la manière d'une méditation d'orgue, élève, en se multipliant, une architecture lucide, dont la simplicité énonce avec splendeur la force et la durée du *vrai*. Cette fugue, qu'on la compare à celles de Bach, ou qu'on l'envisage parmi les autres de Saint-Saëns, a son air particulier, son style. Le sujet en indique suffisamment le tour spirituel, aisé, d'une bonhomie égale à la fermeté du trait:



Elle est brève, peu complexe ; et la cadence dernière, admirable de largeur et de paix liturgique, fait penser à la sortie d'un office dominical, un matin de Pâques, quand les portes de l'église rouvrent leurs deux battants et que les sons de l'orgue se répandent au dehors dans l'air empli d'encens.

La Suite continue par un menuet, une gavotte, et une gigue la termine, selon l'usage. La vivacité passionnée du sentiment éloigne de ces morceaux toute idée de pastiche. Mais dans leurs formes savantes, noblement émues, une grâce juste en ses mouvements, la concordance exquise des moindres détails, l'allégresse et l'esprit qui sont partout, résument et divinisent le passé aristocratique de l'art français.

La mazurka étant de transplantation slave, il ne pouvait, comme Chopin, imprimer aux siennes une physionomie naïve, nationale. Si l'on étudie celle en *sol* mineur (op. 24) il est inutile d'y chercher l'accent populaire, le mélange de fierté sauvage et de morbidezza, les bizarres successions chromatiques, l'exotisme de Chopin. Le rythme n'est frappé aux basses que par intervalles, pour maintenir le caractère de la mazurka. Il est singulier à quel point il l'a francisée ; aux brusques fantaisies de l'allure, il substitue un badinage régulier, d'une tendresse charmante, moins exalté que fin, çà et là nonchalant et mélancolique, mais, dans l'ensemble, conduit par une raison nette et vigoureuse. Les trilles alternés aux deux mains, les notes piquées, qui sautillent, correspondent gracieusement au sens primordial de la danse ; désir et poursuite de l'amant, fuite de l'amante.

Au rebours, ses pièces impressionistes, formées de thèmes italiens ou orientaux, ont fixé dans sa plénitude l'âme des pays d'où il les rapportait, et en suivant une pensée toute musicale, il a obtenu des effets plastiques. Liszt, avec ses *Années de pèlerinage*, avait résolu en féeries de sentiment, souvent diffuses, aux sonorités enveloppantes, ses impressions de Suisse et d'Italie. Saint-Saëns a confié rarement au piano seul les idées que les choses du dehors, les voix de la rue, les chants de l'espace, ont pu déposer en lui ; le Carillon et la Chanson napolitaine de l'*Album* [1], le *Souvenir d'Italie* [2],

1. Cet Album, nous n'avons pas le loisir de l'analyser ici ; il n'en n'est pas moins une des mieux venues parmi ses inspirations passagères. Il se compose, outre le Carillon et la Chanson napolitaine, d'un prélude, une batterie syncopée en *la* majeur — ; d'une Toccata, de facture sévère, serrée d'harmonies ; d'une très jolie valse, et d'un allegro *quasi minuetto*, en *mi* majeur.

2. *Le Souvenir d'Italie* exprime l'heureuse volupté, l'art facile, éblouissant, la joie saine et rude du peuple italien.

la Valse canariote, le *Souvenir d'Ismaïlia*, la Berceuse à quatre mains [1] sont, à travers son œuvre, des feuilles éparses jetées au vent; et cependant, chacune de ces pièces est achevée d'expression, mesurée, solide. Arrêtons-nous à la Chanson napolitaine, en *ut* mineur, si pénétrante ! Deux thèmes en font la substance, tous deux forts et tristes, chargés de fatalité, d'un réalisme presque africain, nous l'avons dit [2]. Le premier est un chant de pêcheurs, de paysans, d'hommes qui peinent ou ruminent sous un midi terrible. Cet *ut* longuement tenu, on croit l'entendre s'amplifier sur la campagne ou sur la mer pleines de flamme et de sommeil. Une roulade nasillarde sursaute tout à coup et la voix retombe. Cela ressemble aux cantilènes arabes, avec moins d'inconscience et d'irréelle fantaisie : un arpège mordant de guitare règle, durcit le rythme. L'autre thème, plus grave, rappelle le lamento entrecoupé de la vague, glauque et sourde, captive sous l'ombre des grottes; la résonnance d'un *sol* y répond, comme l'écho d'un bloc de matière ébranlé dans sa profondeur. Cet accablement se convertit, par degrés, en fureur ardente. Mais le premier thème, étant une plainte humaine, domine l'autre, est plus développé. Ils sont repris en octaves, éclatent un instant dans une magnificence italienne, puis reviennent à leur indolence première, s'éteignent en des notes fragmentées, lointaines. L'*ut* mineur, maintenu sans modulations, accroît l'intensité locale du morceau. On touche, à travers les sons, les êtres et le paysage. Auprès, les romances vénitiennes de Mendelssohn, sauf celle en *sol* mineur, ont l'air de transpositions languides et nostalgiques.

Les deux recueils d'Etudes sont, pour le piano seul, ce que Saint-Saëns a produit de plus significatif. Il avait un devancier incomparable : Chopin, en écrivant

1. Ecrite aussi en Egypte.
2. V. plus haut, p. 103.

ses Etudes, rencontra le mode le plus haut de son lyrisme. L'efficacité pratique de cette forme devait être de renforcer l'aisance, la sûreté consciente [1] de l'exécution : ses Etudes opposeront éternellement aux pianistes l'obstacle classique où se butent les énergies médiocres ; nul ne triomphe des plus ardues sans une tension qui porte sa volonté au delà de ses puissances normales; elles font des muscles aux doigts féminins, et elles assouplissent les natures robustes, puisqu'elles exigent une extrême finesse de sentiment. De plus, Chopin a converti l'Etude et son mécanisme aride en un poème ruisselant de mélodie : les notes rapides, continues, emportent sur leur houle serrée un chant qui les domine, splendide d'essor, de force substantielle et d'émotion. Liszt, avec ses *Etudes d'Exécution transcendante*, ajouta au genre un éclat de virtuosité sans précédent. Saint-Saëns a, lui-même, parfaitement défini ce que lui dut l'art du piano, surtout dans des œuvres techniques comme celles-là : « A l'encontre de Beethoven méprisant les fatalités de la physiologie et imposant aux doigts contrariés et surmenés sa volonté tyrannique, Liszt les prend et les exerce dans leur nature, de manière à en obtenir, sans les violenter, le maximum d'effet qu'ils sont susceptibles de produire ; aussi, sa musique, si effrayante à première vue pour les timides, est-elle en réalité moins difficile qu'elle ne paraît, amenant par le travail un véritable entraînement de l'organisme et le rapide développement du talent [2]. » Son *Mazeppa*, comme on sait, fut une Etude avant d'être un poème symphonique; et, là aussi, il entraînait la musique abstraite vers le drame et le symbole [3].

1. Sur ce point de vue, il faut lire l'analyse savante et originale de madame Marie Jaëll : *La Musique et la psychophysiologie* (Alcan, éditeur).
2. *Portraits et Souvenirs*, p. 28.
3. Nous ne disons rien ici des *Etudes symphoniques* de Schu-

Les Etudes de Saint-Saëns s'expliquent en partie par l'œuvre de Chopin et de Liszt; mais son tempérament, dont le sérieux et la rectitude s'adaptaient à ce genre austère, s'y est fait une énergique originalité.

Le prélude (n° 1) débute à la façon d'un prélude d'orgue: une pédale grave d'*ut* est posée sous un remous régulier de triples croches, qui montent et redescendent, couvrant progressivement le clavier. Puis des accords pleins se juxtaposent dans une alternance rapide aux deux mains. C'est presque aussi abstrait qu'une pensée de Bach — qui, d'ailleurs, par son *Clavecin bien tempéré* avait donné du style de l'Etude un modèle sévère; — et, en même temps, la configuration plastique du mouvement sonore, l'action vibratoire des harmonies opulentes sur l'organisme, émeuvent comme le choc d'une force tangible. Cette impression s'augmente au *piu mosso*, lorsque les quintes et les quartes gonflent une rumeur d'abîme, traversée d'un chant haut et discontinu. Le cercle précis du clair développement enferme une image métaphysique de l'Etre, de son expansion bouillonnante, illimitée.

Trois d'entre les Etudes sont des fugues avec leur prélude. Les tierces du prélude en *fa* mineur ont une sonorité métallique, une teinte désolée inexprimable. La fugue qui suit présente une musculature d'athlète; vers la fin, le sujet revient en octaves et s'anime comme une cohorte de géants; on ne peut oublier qu'elle fut écrite peu après le *Déluge* et la *Jeunesse d'Hercule*. La fugue en *la* majeur, avec toute sa grâce et son aménité, ne se sépare point du style d'église: des réponses en imitations s'enlacent ainsi que des carillons candides. Le prélude de la troisième, composée beau-

mann, parce qu'elles n'ont pas eu d'action sur Saint-Saëns. Un de leurs aspects originaux est d'être construites en forme de thème varié.

coup plus tard, est une de ces idées instrumentales poignantes, comme un inspiré n'en reçoit qu'en de rares moments, dans une improvisation supra-lucide où s'échappent de lui soudain des réserves inconnues d'amour, de douleur et d'énergie : sur une continuité véhémente d'accords s'élève un récitatif agité, déchirant, cri d'une volonté sauvage qu'enchaîne la monotonie des lois. Il précède une fugue, charmante entre toutes celles qu'il a composées, par les nuances des épisodes, les rencontres d'harmonies, la sérénité ironique du dessin ; et, chose inattendue, la conclusion en est formidable, presque surhumaine : nulle part peut-être la force autoritaire dont l'expression est spéciale à Saint-Saëns ne se ramassa en un élan aussi plein, aussi serré. La progression chromatique de la basse aboutit à un trait régulier et prodigieux ; une joie fait explosion, la joie d'un Créateur, d'un semeur de mondes, qui laisse, entre ses doigts, rouler des nappes de matière dans les formes éternellement préparées.

D'un style plus libre est l'Etude en *sol* mineur ; les tierces et les sixtes se déroulent avec des timbres mélancoliques; tel le bruit apaisant d'une plage, à l'heure du reflux. Celle en *la* bémol fond le rythme binaire et des triolets incessamment alternés ; l'intention technique y disparaît sous la volupté fluide et tremblante de la mélodie. Dans *les Cloches de Las Palmas*, il a créé l'Etude impressionniste, la transposition d'un paysage en arabesques sonores : au début, il reproduit tel quel un carillon au battement ivre, éperdu d'espace et de clarté ; puis, les résonnances plus graves, dolentes d'autres cloches accompagnent des entrelas de notes où se décompose leur tintement ; la musique inconsciente qu'il a recueillie sous des cieux brûlants et la rêverie qui s'est prolongée dans son être ému se reconnaissent distinctes et si-

multanées; la composition reste classique, en dépit de sa nonchalante spontanéité; et la courbe de triples croches qui constitue le travail proprement dit de l'Etude est d'un mécanisme excellent. Enfin, chacun des deux recueils est couronné par une œuvre plus éclatante, plutôt faite pour le Concert que pour une exécution intime, l'Etude en forme de valse, et la Toccata d'après le finale du cinquième concerto. L'Etude en forme de valse ressemble à une fantaisie triomphale: des fusées chromatiques, des montées crépitantes d'accords, des rythmes qui se contrarient, tous les éblouissements d'un lyrisme alerte, vertigineux y surabondent, sans que la virtuosité déborde un seul instant la logique.

En écrivant pour deux pianos, Saint-Saëns paraît avoir proportionné l'amplitude des compositions à l'importance concertante de deux instruments. Les *Variations* sur un thème de Beethoven égalent tout ce qui a été conçu en cette forme de plus achevé, la gavotte en *la* mineur de Rameau pour clavecin, le thème varié de la sonate en *la* bémol majeur de Beethoven, les Variations sérieuses de Mendelssohn. Hâtons-nous de le dire : ceux qui dédaignent la musique pure ont quelquefois ridiculisé ce genre des variations; il s'en faut pourtant qu'il procède d'une sotte rhétorique. La puissance du développement se mesure toujours à l'art d'exprimer toute la sève d'un thème et de ne point le diluer. Il est souverainement difficile, quand on fait des variations, d'échapper à la paraphrase ou au ressassement. C'est un genre qui correspond au sens intérieur de tout discours musical : dans la nature, plus les espèces fourmillent, plus la constance de leurs analogies proclame la fixité d'une seule cause créatrice; semblablement, les métamorphoses successives d'un thème, à mesure qu'elles se multiplient, rendent gloire à son

unité première ; et, comme un thème de variations change de strophe en strophe son rythme, son mode, son allure, l'allégresse est d'autant plus nuancée pour l'auditeur qui, sous les caprices des formes, retrouve une substance unique. De belles variations supposent une extrême fécondité inventive, puisque tout y éclòt d'un motif. Saint-Saëns devait aimer [1] un genre où s'atteste si bien l'efficacité mystérieuse de la tradition.

Reprendre, après plus d'un demi-siècle, une idée déjà parfaite, et paraître, en la continuant, développer sa propre idée ; commenter du Beethoven, y mêler sa langue à soi, sans déformer le texte, quel autre que Saint-Saëns, parmi les modernes, l'eût osé comme une chose toute naturelle ? Et le thème qu'il a choisi était d'une redoutable splendeur. Il apparaît assez étrangement, brusque poussée d'héroïsme, au trio du menuet, dans la dix-huitième sonate de piano (op. 31). Il est en *mi* bémol, à trois temps, commence sur le temps faible, d'un élan juvénile, fièrement posé en harmonies drues, presque un hymne guerrier. Au milieu, l'accord de septième diminuée, avec la dissolution de la longue sur le temps fort, jette une sauvagerie ; le retour à la tonique ramène le puissant équilibre du rythme ; la fin de la période est assénée avec l'énergie dure et superbe d'un marteau forgeant un glaive de justicier.

1. Une œuvre exquise, de même nature, dont il faudrait pouvoir détailler les aspects, est son Caprice pour le piano sur les airs de ballet d'*Alceste*. Il y a là plus qu'une transcription ; il a sculpté les phrases de Gluck, comme s'il les créait ; et son interprétation, sans pastiche, a pris merveilleusement la figure française du milieu où Gluck a lui-même pensé. Qu'il suffise d'indiquer la noblesse cavalière, l'air de grandeur du premier mouvement ; le 3/8, d'une galanterie tendre, spirituelle, qui se voile ensuite, en mineur, de teintes plus sérieuses, telle qu'une conversation, dans un parc, un soir d'automne ; enfin, le molto allegro, d'une si fougueuse gaîté, jamais triviale.

Les variations, broderies mobiles, ne pouvaient égaler la densité du thème ; mais elles l'emportent en flexible aisance, et c'est un point où nous ressaisissons la conformation du génie français. La division de l'idée entre les deux pianos en décuple la plénitude et la diversité. Les deux parties se poursuivent, s'opposent, coïncident dans une admirable indépendance. Par une fantaisie imprévue, une *Alla marcia funebre* s'est insérée là, et ces tierces chromatiques au grave, avec de petites notes lancées à l'aigu, font une ironie sombre, digne de Beethoven. Une fugue arrive ensuite spontanément; elle est étonnante de vivacité humoristique, de diablerie. Les Variations finissent sur un presto de deux cent cinquante mesures, qui bondit, pour ainsi dire, sans arrêt, crépitant, frénétique, si sûr et léger en son élan qu'il donne l'impression d'un jeu.

La Polonaise en *fa* mineur était plus hardie encore, venant après celle de Chopin, après la huitième, clameur éperdue vers la patrie saignante. Il n'a point cherché la vaine gloire de se mesurer avec Chopin. La pitié commune à tous ceux de sa génération pour la Pologne écrasée, la mémoire de ses héros, la pensée d'un ami, le pianiste Julien Koszul, à qui elle est dédiée, lui suggérèrent cette inspiration. Elle se développe à la façon d'une épopée presque plastique et poignante : un chant de départ vigoureux, mais triste, obscurci d'une fatalité; puis des roulements farouches, d'aigres dissonances, des modulations furieuses, des traits à la fois équilibrés et chaotiques; une apothéose passagère; l'apaisement au fond de la mort; le tumulte sourd d'une résurrection que prophétise la cadence finale en majeur : tout cela indiqué sans symbolisme rigide, mais accusé par les rencontres, les antagonismes et en quelque sorte la mêlée des deux pianos. Les Polonaises de Chopin sont plus ardentes ; celle-ci, d'une ordonnance sévère, atteint la portée d'une vision; des

images de batailles s'y déroulent orageusement ; et la rumeur d'un peuple qui se relève devient la voix de deuil et de révolte de tous les vaincus.

Le *Scherzo* et le *Caprice arabe* sont nés d'une émotion uniquement musicale. Le scherzo surtout représente la pure joie des belles formes. L'agilité de sa verve s'est égayée à ces allures fantasques, à la finesse des rythmes, aux fluides entrelacements des dessins. La limpidité sonore du mouvement est incomparable : au passage expressivo en *re* bémol, les pianos prennent des timbres de harpes ; partagé entre eux, dans les épisodes agités, l'enivrement de l'essor tourne au délire, sans être, une minute, confus.

Les œuvres pour deux pianos sont donc d'un caractère librement moderne. Il n'a songé à se rapprocher ni des concertos pour deux clavecins de Bach, ni de la sonate de Mozart ; bien qu'il y assouvisse son goût pour l'écriture en *imitations*, le sentiment s'y dégage de toute apparence scholastique.

Au contraire, ses poèmes d'orgue nous ramènent à la plus haute apogée du contrepoint. Ils ont leur place ici, quoiqu'ils dépendent, par leur origine, de la musique sacrée ; car, étant des méditations intimes et abstraites, ils ne tiennent pas, d'une manière immédiate, à l'église et aux liturgies.

L'orgue est aujourd'hui trop délaissé : les quelques compositions de Franck et de Fauré, les *Symphonies* de Widor, les recueils de Guilmant et de Gigout semblent presque des bizarreries. Quant à Saint-Saëns, il a consacré à l'orgue seul ses *Rapsodies* sur des cantiques bretons, la Bénédiction Nuptiale, la Marche dédiée à la Reine d'Espagne (écrite d'un bout à l'autre à cinq parties), deux fantaisies et six préludes et fugues, (en deux livres). Et les préludes et fugues valent en importance non seulement les sonates de Mozart et de Mendelssohn, mais les plus majestueuses inspirations de Bach.

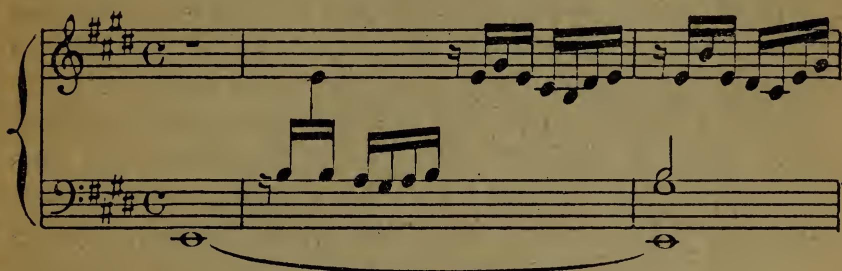
Ce fut au Pardon de Sainte-Anne-la-Palud qu'il nota les cantiques bretons de ses Rapsodies. L'idée était neuve de transporter sur l'orgue les modes populaires de la foi d'une race. Il a pris des thèmes où respirait le cœur tout entier de la Bretagne, et il leur a laissé leur rudesse et leur sève. Par moments, l'orgue les reproduit avec un réalisme intégral : on distingue les voix des femmes, aigres, humbles et dolentes, et le répons des hommes, tonnant au pédalier comme le grondement de la mer. L'allegro en *re* majeur de la deuxième rapsodie rappelle les chansons que braillent les gars, en partant pour une fête, âpres clameurs dont frissonnent les landes, rythmes d'une gaillardise informe se tournant en monotonie orgiastique ; mais la compassion chrétienne, la simplesse de l'amour croyant y mêlent de douces cantilènes, et les trois rapsodies finissent en murmurant; le songe des âmes se perd dans la mélancolie des horizons.

La fantaisie dédiée à la reine de Roumanie est en *re* bémol, tonalité de clair-obscur, grave, fondue, si bien faite pour l'orgue qu'on la trouvait déjà dans l'andante de la grande symphonie. Un calme chant instrumental s'enveloppe d'un dessin égal, soutenu, en doubles croches, jusqu'à de lents accords finissant comme la mélopée d'un récit. Après une brève indication fuguée, un allegro reprend le premier motif, plus ornementé et véhément. L'œuvre s'achève dans une suavité simple (des notes détachées pianissimo, délicatement modulées, sur une tenue de *re* bémol). Les pédales sont peu chargées ; l'ensemble est austère, mais exempt de toute sécheresse.

Ses préludes et fugues rayonnent des mêmes qualités, là, plus surprenantes.

Le prélude de la première est un pur resplendissement de mélodie. A supposer qu'une comparaison matérielle s'adaptât à une chose aussi déliée, sa structure

noble et claire évoquerait pour nous la continuité d'un aqueduc, où résonnent des eaux courantes, et dont les cintres, hauts dans l'azur, posent sur des arches pleines et indestructibles. Une joie contenue passionne la lucide rectitude du développement :



L'ondulation du motif, d'un clavier à l'autre, ou son passage aux pédales que Saint-Saëns, à l'exemple de Bach, fait agir ici avec une terrible désinvolture, l'éclat pourpre du *mi* majeur, çà et là une nuance de rythme, une progression ardente animent la fuite abstraite du chant. On y sent une puissance élevée à son degré total d'expansion paisible, une sorte d'abandon intérieur à l'ineffable, joint au style le plus précis. Rarement la forme de son esprit s'est dessinée dans une transparence plus heureuse. Bach n'a jamais équilibré à ce point la gravité d'un art religieux et la grâce, l'allégresse, le tour flexible et riant dont Corelli, Frescobaldi, Porpora et d'autres italiens de la belle époque, longtemps avant Saint-Saëns, mais plus pauvrement, ornèrent la musique d'orgue.

L'orgue, dans une église, habite au sein de rites inaltérables ; la mansuétude de la foi monte en lui ; il peut s'ébaudir scholastiquement, sans déchoir de son pontificat. La fugue en *mi* majeur a beau être profane d'intention ; elle garde l'accent catholique, ce composé de tradition et de libre sentiment. Le sujet est d'une sérénité adorable, si finement et jovialement articulé que les pédales, lorsqu'il y passe, se font plus légères.

Nulle complication pédantesque; au cours des épisodes, tout chante.

Il y aurait une volupté à définir, les uns après les autres, chacun de ces préludes et fugues ; mais la surabondance des œuvres presse notre analyse. Qu'il suffise de nommer le prélude en *si* majeur, avec son flux mystique de triolets sur un chant de pédales au rythme brisé, une *Alla Siciliana*, sacerdotale et pompeuse; la fugue qui suit, ironique jusqu'à l'excentricité, dont le sujet se prêtait aux *imitations* les plus divertissantes; et les deux pièces, développées, complexes, celles en *mi* bémol et en *ut* majeur, posées au faîte des deux livres: là, le lyrisme et la scholastique s'agrandissent l'un par l'autre éperdument; depuis Bach, depuis les fugues en *sol* mineur, et en *la* mineur, personne n'a rien élaboré, dans cette forme, d'aussi puissant. Il est impossible de mieux convertir en figures de sons parlantes, l'austère logique des harmonies, la géométrie du mouvement. A de certains endroits (les triples croches du prélude en *mi* bémol, la fin de la fugue en *ut* majeur) on s'imaginerait entendre couler d'une harpe divine, à travers les mondes, le chant primordial de la vie, dans son essentielle éternité.

S'il n'a réservé au piano et à l'orgue seuls que les délassements de ses labeurs, un groupe d'œuvres plus vastes associe le piano aux cordes et comprend une suite et une sonate pour le violoncelle, deux sonates de violon, deux trios, un quatuor, un quatuor à cordes, un quintette et le septuor avec trompette.

Nous entrons ici dans ce qu'on appelle le plus communément musique de chambre, c'est-à-dire des compositions qui se ramènent au plan d'une sonate, et faites pour un petit groupe d'instruments. Depuis quelques années — c'est incontestable — on écrit

moins de sonates, on en joue moins. Ce genre veut un milieu social paisible et épuré, une intimité d'aspirations, tel que les cours allemandes, ou les habitudes bourgeoises de leur pays en offrirent à Haydn, à Beethoven, à Mendelssohn, à Schumann. Actuellement, le concert dévore tout; de grosses exécutions symphoniques et dramatiques massent des auditoires composites : qu'y viendrait faire un quatuor à cordes, à moins qu'il n'enfle et ne déforme ses effets? Berlioz [1], et plus encore Wagner — qui pourtant adorait la musique de chambre — ont préparé involontairement cette décadence, en flattant l'appétit des foules, leur besoin d'excitations exorbitantes et plastiques. Si, deux salles étant voisines, on donnait, dans l'une, des fragments de la *Tétralogie*, dans l'autre, un trio de Beethoven ou le quintette de Schumann, vers la première afflueraient même les soi-disant raffinés. Depuis 1860 environ, et pendant les trente ans d'ensuite, un mouvement s'était prononcé en France du côté de la musique de chambre. Aujourd'hui, une lassitude est manifeste : et le genre tend à se décomposer, nous l'avons dit, en des fantaisies barbares et saugrenues.

Il est donc reposant et salubre d'embrasser le très noble ensemble des œuvres qui sont sorties de l'école française, dans sa période classique, à partir de Reber, le premier initiateur, jusqu'aux plus récentes sonates de Saint-Saëns. Il faut relire, malgré leurs défauts, la sonate de violon et le quintette de Franck, si riches d'idées, si fortement construits; les trios de Lalo, diffus, il est vrai, et dénués de la sévérité qui

1. Berlioz encouragea plus d'une fois les musiciens de son temps à propager les pures formes instrumentales (V. dans ses lettres inédites, celles à Morel, auteur d'estimables quatuors et quintettes); mais il est clair que l'impulsion de sa musique n'agissait nullement en ce sens.

s'impose au genre, mais fougueux, enivrés, par endroits humoristiques, et rappelant les paysages du Nord aux vastes nostalgies; de Widor, un élégant trio et un quintette; les savants quatuors de d'Indy; l'admirable sonate que Fauré a écrite pour le violon, ardente comme celles de Schumann, avec plus de souplesse dans les rythmes, et une sentimentalité plus subtile, ainsi que ses deux quatuors dont le premier est dédié à Saint-Saëns. Mais tout ce que Saint-Saëns lui-même a produit suffit à notre étude, ses poèmes étant d'ailleurs les plus imposants par leur nombre et leur portée; et, en parcourant leur série harmonieuse, nous atteindrons d'une vue plus complète les phases de son art, de son lyrisme.

Son début fut, à vingt ans, le quintette en *la* mineur pour piano et cordes (avec contrebasse dans le presto). La maturité originale de cette composition est frappante : au lieu de s'évertuer, comme Brahms en ses premiers trios, à copier Beethoven, il lui prend simplement, ainsi qu'à Mendelssohn, çà et là des rythmes, des formes de traits. Son écriture avait acquis déjà une si complète aisance que les adresses techniques se perdent dans l'ingénuité de l'émotion. La mélodie court d'un instrument à l'autre, et leur dialogue complexe, coupé par endroits de puissants unissons, semble évoluer non d'après des combinaisons voulues, mais parce que telle est la loi de leur sympathie, et tel, l'effet de leur liberté. Au dernier temps, en quelques passages, une pompe vaine, de la paraphrase accusent l'âge exubérant du musicien; partout ailleurs, la sève se distribue à travers le développement, égale et équilibrée. Les effusions méditatives alternent, pour ainsi dire, sans le vouloir, avec les épisodes en contrepoint. La sévérité et l'éclat se pondèrent : ni abstractions dures, ni style italien et dramatisant.

Ce quintette offre aussi, et dans une large expres-

sion, les modulations de pensée et de sentiment auxquelles Saint-Saëns a depuis donné une variété si opulente d'aspects. Dès le commencement de l'allegro maëstoso, la marche harmonique, grave et pleine d'une tristesse sacrée, avec le soupir des cordes en écho, annonce une inspiration sérieuse, ardente, entraînée vers des formes héroïques et solennelles. Le thème dominant, de haute et fière mine, répond à une brusque impatience d'agir ; le dessin des doubles croches y met une élégance, une agilité merveilleuses. Au centre du morceau vient une phrase en majeur qu'on pourrait appeler l'hymne de la Jeunesse, candide, assurée, calme, ouvrant ses ailes comme un espoir, puis reployée dans le flexible abandon d'une possession triomphante.

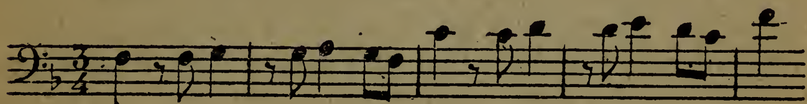
L'andante (3/8 en *fa* majeur) est encore plus beau : c'est la paix, la plénitude d'une fête pontificale développée autour d'une basilique; le premier motif est porté par un rythme semblable à celui d'une prose d'église. Il sonne au piano en accords denses, tranquilles et fervents. Et ce n'est pas une formule d'art qui a imposé au musicien cette simplicité religieuse ; elle lui est venue d'elle-même avec la candeur de son chant et la droiture de la tradition qui l'a nourri. L'idée n'en reste pas moins absolument moderne, parce que l'intention lyrique prévaut sur l'accent impersonnel. L'entrée des cordes, seules et voilées de sourdines, plus loin, le frisson léger des triples croches à peine scandé d'un arpège, et, dans le crescendo, l'essor graduel des violons jusqu'aux cimes embrasées où ils perdent haleine, tout cela suppose une liberté d'élan, une mise en valeur des effets sonores, telles que les primitifs n'eussent pu les concevoir. Peu à peu, dans les lignes amples, sereines de l'andante, un trait rapide veut s'insérer, des images spectrales émergent, se dissipent, reviennent, et voici,

roulant au grave, ronflant comme un rhombe de sorciers, l'ondulation orbiculaire du presto. Le presto du quintette a été un des premiers exemples du fantastique propre à Saint-Saëns, un fantastique régulier, rationnel en même temps que vertigineux, empreint de colère sèche et d'épouvante, et prêtant à des simulacres la consistance de formes réelles. De même que la *Danse macabre*, ou le scherzo du quatuor (op. 41), il suggère l'illusion d'entendre et de voir des ombres approcher, s'agglomérer en tournant, se débander, se rejoindre, assiéger l'âme de leur trépidation giratoire, de leur cri follement lucide, et disparaître enfin dans une fuite presque ironique. Mais le presto s'enchaîne au finale, et là, durant cinquante-huit mesures, les instruments — sauf le piano — étagent les fermes assises de leur ensemble fugué. Au terme de l'œuvre, la victoire demeure aux forces lumineuses, aux règles normales de la vie.

La suite pour violoncelle, si l'on excepte le prélude en *re* mineur, très serré, d'un modelé austère, est traitée avec une fougue de jeunesse surabondante. Son art devait bientôt s'épurer ; la romance, s'il la reprenait aujourd'hui, serait allégée d'une certaine emphase grandiloquente ; il réserverait pour une ouverture ou une symphonie les explosions cuivrées du dernier morceau. La Sérénade pourtant est encore aussi fraîche qu'une chose née d'hier. Son thème a la brièveté soudaine d'une palpitation mélodique simplement transcrite. La teinte des harmonies représente à merveille les nuances chaudes et brunes du *sol* mineur. Le violoncelle se meut dans les sonorités de pénombre qu'affectionnait déjà Mendelssohn. La mélodie est noblement langoureuse, mélancolique, d'une mélancolie bien portante, celle d'un cœur jeune alourdi par la richesse de ses désirs inexprimés.

Le trio en *fa*, écrit un an plus tard (1863), fut

l'expansion réglée de ses énergies juvéniles. Les idées y gardent la facilité limpide d'une source pour la première fois élancée vers la lumière ; mais une sobre justesse limite l'ardeur immédiate du sentiment. Conçu, nous l'avons dit, au cours d'un voyage aux Pyrénées, continué en Auvergne, il fixe un des plus clairs moments de son génie. Au sein d'une féerie fluide, son rêve traverse, en se jouant, les pièges des apparences. Désir et action s'équilibrent, sont simultanés : quel joyeux élan ascensionnel enlève ce chant de départ !



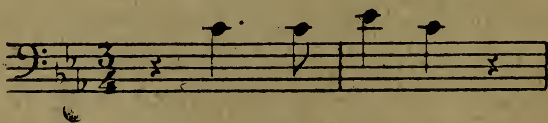
La légèreté de l'allure se communique même au violoncelle. Elle pénètre aussi bien les passages de pressentiments, de nostalgies fuyantes, que les dilatations des espoirs sans terme. Dans le scherzo, sa verve s'aiguise en flèches humoristiques ; il jongle avec les pizzicati. Au dernier temps, un dessin d'une brusquerie virile coupe le thème initial au rythme suavement balancé. Par dessus tout, l'andante est un modèle de mélodie plastique et émue : le motif dominant se déroule comme une cantilène racontant une légende, et associée à la nuit tombante, aux horizons diaphanes, aux monts rigides. Les autres phrases qui le complètent sont ineffables d'intimité affectueuse. La souplesse de leurs inflexions ressemble à cette divine nonchalance où nage la figure de Raphaël dans son portrait peint par lui-même.

Il y eut un intervalle de neuf années entre le trio en *fa* et la sonate pour violoncelle. Au lendemain de la guerre, dans toute sa force mûre, encore secoué par des images sanglantes, il donna cette œuvre unique. Nulle part peut-être sa notion de la douleur et de la lutte ne s'est projetée plus âprement. Nulle part il n'a fait de

deux instruments deux personnes aussi distinctes ou antagonistes; et les formes sont posées, liées d'une manière si énergique que toute sa vie semble avoir passé en elles, qu'elles existent en vérité comme des êtres.

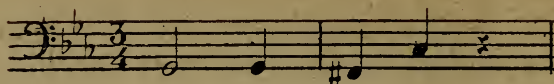
A regarder le plan de cette sonate, on se rend compte combien peu il est nécessaire, pour atteindre une pleine indépendance, de briser les règles admises. L'unité tonale est observée — *ut* mineur au premier et au dernier temps —; dans l'intérieur de chaque morceau un seul mouvement persiste; la seconde partie de chacun d'eux reproduit selon l'ordre initial les thèmes déjà entendus. L'exorde d'un discours n'est pas plus fermement ponctué que celui de l'allegro. Et cependant, la composition, si régulière qu'elle soit, se fait à peine sentir. Une telle véhémence emporte les épisodes que leur succession paraît s'établir d'elle-même. Les artifices scholastiques — ainsi, les réponses à contretemps — ne servent qu'à resserrer la violence du drame. Car tout le premier morceau s'offre à la façon d'un drame, dans lequel les deux acteurs, tour à tour ou ensemble, expriment le formidable combat de la raison et du désir avec l'Inconnu.

Au début, le piano et le violoncelle se campent à l'unisson, vibrants de fureur comme avant une bataille. Chaque note dit : Je vaincrai. Le violoncelle lance, ainsi qu'une trompette, un défi strident ; le piano réplique ; ils se bravent. Dans leur duel étroit, précipité, crient des joies cruelles. On conçoit qu'au deuxième acte d'*Etienne Marcel*, ayant à rendre un appétit de vengeance, un vouloir contracté, inexorable, qui se transmet à la foule obscure en émeute, il se soit ressouvenu du motif :



Aux endroits tumultueux, les deux voix roulent en torrent, comme des voix d'éléments : le tremolo du violoncelle, sous l'accord funèbre de *re* bémol au piano, s'émeut ainsi qu'une eau sinistre sous l'arche d'un pont. Par instants, ils s'engouffrent dans le noir : deux masses d'ombre qui s'entrechoquent. Le plus souvent, la netteté de l'expression les détache en figures individuelles. Qu'on s'imagine marcher seul, égaré dans je ne sais quelles ténèbres, sur une chaussée étroite, coupée par un abîme, par une sorte d'entonnoir qui vous aspire, où l'on sent filer des formes innombrables, dans un horrible et sourd déchirement. Et quelqu'un vient sur vous, vous pousse en arrière. On se raidit, on étreint, on mord. C'est le corps à corps de Jacob avec l'Homme mystérieux. Un rugissement éclate; l'âme se déchaîne contre les fatalités. Il faut reculer pourtant, il faut consentir à la volonté du gouffre : le battement syncopé du piano sur le râle du violoncelle (p. 4) appesantit une plainte d'agonisant; seul, dans la profondeur, le violoncelle remémore le thème initial et succombe... Deux accords que sépare une pause et on dirait que tout est fini...

Mais le duel recommence avec des péripéties plus vastes. Une basse bouillonnante gronde au piano, de même qu'un orage de timbales au milieu d'une symphonie. Tantôt les motifs s'enfoncent au cœur de la nuit; tantôt ils rebondissent, sonnant la charge, parmi les hachures d'éclairs fauves et ils agitent la vision d'un assaut fantastique. Jamais, pas même dans la sonate en *la* de Beethoven, les notes graves du violoncelle, leur couleur triste et rude, aussi bien que la tendresse rayonnante de son médium, n'avaient été traduites d'une façon aussi surnaturelle ; et cela, sans nulle outrance : à la fin de la seconde accalmie, quand les deux parties se sont jeté la terrible phrase interrogative :



les triolets, pleins d'une amertume inexprimable, retombent à la tonique d'un mouvement simple et rigide qui donne le frisson. Ce premier temps de la sonate ne suscite, en musique, aucun rapprochement. S'il était besoin d'une analogie pour en préciser le caractère, nous songerions aux plus hautes pages de Pascal et de Vigny : nous saisissons là, noté plus intuitivement, le même soliloque devant l'inconnaissable, le même entêtement à heurter les portes d'airain, les murs flamboyants du monde, la même logique altière froissée par ses limites, mais tenace comme elles.

La parenté intérieure des thèmes lie les trois morceaux, allegro, andante et finale, dans une admirable nécessité. L'andante, bien qu'il soit court et animé, égale en majesté la plénitude pieuse d'un chant d'orgue. De son *staccato* placide le violoncelle escorte le ferme choral du piano, cantique d'une foi résignée, soumise au mystère. Au passage en *ut* mineur (*expressivo*), les deux voix se répondent, exhalant une compassion brûlante ; elles se pressent alors avec âpreté, comme si l'âme s'irritait de sentir lui échapper la lumière dont elle s'approche. Au *re* bémol, le violoncelle enlace l'Invisible d'une supplication extasiée ; les phases d'une volupté sans nom emplissent la descente chromatique en majeur. De nouveau, l'Être désiré se dérobe, un soulèvement d'amour accélère les métamorphoses tonales, gonfle de pulsations sauvages les veines de la mélodie. Mais le choral revient en notes déliées ; les broderies rapides du violoncelle au grave, ses pizzicati, les derniers accords détachés du piano donnent à la conclusion de l'andante un sens de tristesse sereine et d'allègement. Succédant à ce calme,

le finale apparaît encore plus orageux, démoniaque. Il va d'une seule haleine, comme un furieux météore dont la splendeur en fuite boit l'ombre, le vent, l'immensité. Sauf le poignant motif syncopé (pp. 24 et 31), tout est rafale, terreur, ruissellements rauques. Et, pas une mesure, la force tendue ne s'égare dans la virtuosité ; nulle idée qui déborde les autres ; l'orbite des traits est strictement limité. Une raison supérieure à l'œuvre lâche et gouverne cette frénésie.

Les souvenirs saignants, du sein desquels avait jailli la sonate en *ut* mineur, ne tardèrent pas à se cicatriser. L'allégresse confiante, si nécessaire à un français pour vivre, revint à Saint-Saëns, quoique assagie, rendue grave par les deuils. Mieux encore qu'auparavant, il comprenait la valeur de sa fécondité pacifique. Il marchait alors vers son apogée. Quand il se mettait à écrire, les idées, les éléments expressifs, accumulés et façonnés pendant vingt ans dans sa mémoire et sous sa plume, arrivaient en masse inépuisable vers sa volonté créatrice ; les formes se ployaient docilement aux lois de son expérience. Son ardeur s'était maîtrisée, limitée ; néanmoins son style demeurait plus spontané que réfléchi ; même il avait gagné en magnifique abondance. Parmi les compositions où éclata toute sa vigueur originale, le quatuor en *si* bémol (1875) et le septuor avec trompette (1881) resplendissent comme deux sommets.

Le quatuor, à première vue, saisit par ses amples proportions ; seul, le trio en *mi* mineur sera développé davantage. Le plan est soumis à des traditions moins littérales que celui du quintette ou de la sonate : il ramène les thèmes, les suspend, les entremêle, les superpose (p. 57) d'une façon changeante. Vers la fin du dernier allegro, les thèmes essentiels de l'allegretto, le choral de l'andante reparaissent, et apaisent l'allure violente de ce finale. Si les harmonies, les dessins, les

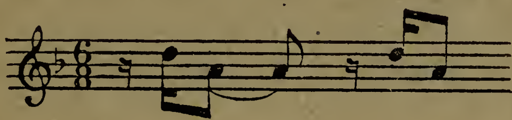
transitions gardent une simplicité instinctive, les rythmes et les tons sont modifiés plus savamment qu'en ses œuvres de jeunesse. Les traits dont le piano soutient le chant des cordes sont d'une richesse particulière. L'ensemble a souvent l'étoffe et la consistance d'un groupe symphonique.

Le poème s'ouvre par un allegretto, dans une tendre sérénité. D'abord la pensée se recueille, jouit d'elle-même, s'abandonne à la grâce de ses mouvements. Puis le désir plaintif et indécis flotte sur les apparences tumultueuses (second thème). Mais bientôt il s'arrête à une chose aimée, l'embrasse et l'emporte voluptueusement (thème en triolets, qui sur un rythme ternaire deviendrait un motif de valse caractérisé). La conclusion du morceau en approfondit la douceur : le piano s'abaisse d'une marche lente, et, avec lui, les répliques en syncopes des instruments, comme des flageolets de bouviers qui se répondent au crépuscule, en descendant vers les vallées. Un songe heureux, sans objet défini, très net dans ses nuances, tel est le mode de vie intérieure auquel se rapporte l'allegretto.

L'andante, au contraire, manifeste une rigidité scholastique inouïe. Ce n'est qu'un exercice de contrepoint dramatisé. Mais pour faire agir, durant tout un vaste développement, ce mécanisme compliqué, semblable aux rouages d'une horlogerie, et en rendre les combinaisons, d'un bout à l'autre, émouvantes et mélodiques, il fallait une si égale énergie de conception que, depuis ce quatuor, dans aucune de ses œuvres, Saint-Saëns n'a renouvelé une pareille audace. On peut se demander s'il a rien écrit de mieux musclé, de plus volontaire : on croirait que la technique traditionnelle, dont il use ici plus que partout ailleurs, a été formée par les siècles en vue précisément de l'aider à déployer le jeu flexible de son génie. Le thème principal, en martelant ses tierces brèves et ses octaves, a l'air de

graver une épigraphe au fronton d'un temple ; le choral à l'unisson semble apporter aussi la formule d'une loi sacrée. Autour de cette carrure raidie dans une sorte d'orgueil pontifical, circulent les souples fantaisies des ornements qui s'entrecroisent : des dessins renversés, des trilles, des pizzicati, l'opposition du style lié et du style porté, la marche contraire des parties, des fusées diatoniques, des gammes tonnantes, diversifient, en des transformations infatigables, la continuité du thème.

Au sortir de l'andante, le scherzo est une évasion dans l'irréel. Comparé au presto du quintette, il exprime un fantastique bien plus intense. La ronde des spectres se met en branle avec bonhomie, comme par habitude. Quelque chose d'une nuit déserte et glaciale, la désolation de la lumière perdue, passe au travers des harmonies. Les quartes réitérées



simulent des claquements d'ailes, de durs froissements. L'allegro s'accélérant peu à peu jusqu'au prestissimo, la vision prend une singulière puissance plastique. De même qu'au milieu de la Danse macabre et du scherzo de la grande symphonie, alternativement, la ronde s'épaissit en un tourbillon, ou bien des groupes détachés sursautent et gesticulent d'un mouvement saccadé, comme les figures de squelettes dessinées par Holbein dans ses *Alphabets* de la mort, plus violentes d'expression, à cause de leur aridité même. Un 2/4 baroque, exaspéré, traverse le premier rythme que suspend en outre deux fois un récitatif pathétique. Au prestissimo, le trait presque impalpable du piano configure un évanouissement vertigineux de fantômes.

Mais, avec le finale, s'affirme une foi violente aux réalités tangibles. Il remplit totalement l'idée qu'on peut se faire d'un dernier morceau, conduisant à leur terme les aspirations éparses dans les autres parties, et l'œuvre se ressaisit, avant de finir, en sa pleine unité, puisque des motifs de l'allegretto et de l'andante reviennent ici par fragments. Des thèmes élémentaires, aux sonorités métalliques, se déchargent ainsi que des chocs de glaives sur des cuirasses. Ils aboutissent à des phrases impératives qui laissent s'élargir souverainement la véhémence oratoire de Saint-Saëns. Ce finale, carré, solide, superbe d'emportement, pose la forme idéale d'une activité conquérante, de celle d'une France qui voulait renaître, et que l'inspiré portait en lui. La dernière cadence semble crier l'ivresse d'une domination sans bornes.

Sa conception s'est faite plus expressément française dans le septuor avec trompette. Il est en *mi* bémol, comme celui de Beethoven : coïncidence fortuite, et nulle autre analogie n'est perceptible entre les deux poèmes. Aux deux violons, à l'alto, au violoncelle, à la contrebasse et au piano s'associe d'une manière imprévue la trompette. Une circonstance occasionnelle [1] détermina la présence de cet instrument, bizarre dans la musique de chambre, et, sauf au temps des primitifs, peu employé isolément avec les cordes. Il n'en ajoute pas moins une jovialité guerrière à l'allégresse générale de l'idée. Son timbre, d'une maigreur alerte, brillant, mordant, offre à la martialité française l'excitation qui lui convient. Saint-Saëns n'a pas craint de rappeler, par un motif qu'elle pose (p. 37), les sonneries de nos régiments. Mais il a traité sa partie dans un style sobre. Elle tranche sur l'ensemble, sans criarde vulgarité. Elle introduit des phrases en de ma-

1. Il le composa, comme nous l'avons dit, pour la société musicale *la Trompette*.

jestueux effets décoratifs; elle enfle des notes tenues (son entrée sur le *mi* bémol, p. 1, après le trait des cordes à l'unisson), ou, se joignant au chant, le fait reluire, orne une fin de phrase d'un trille étincelant.

De courte étendue, le septuor est bâti sur un plan très simple. Il se rapproche de l'ancienne suite, en ce qu'il contient un préambule, équivalant au prélude, un menuet, une gavotte; il garde l'unité moderne des formes, parce que les morceaux, au lieu d'être tout à fait détachés les uns des autres, se pénètrent entre eux par des motifs communs, pour la plupart énoncés dans le préambule. Les instruments, quoiqu'ils reprennent à l'occasion leur indépendance polyphonique, sont le plus souvent massés en phalange, faisant équilibre au piano. Les harmonies, comme les traits, sont frappantes de bonhomie, de continuité, avec peu de modulations et des cadences volontiers pompeuses. De la première à la dernière note, tout respire une exécution facile, impromptue, mesurée en son éclat, telle qu'une expérience consommée l'assure au génie dans une période de joie et de santé regorgeante. Pour retrouver un aplomb intérieur comparable à l'équilibre de ce septuor, il faut remonter à Bach ou aux concertos de Haëndel. Saint-Saëns s'est assimilé — ce qui est bien français — la gaillardise, la franche vigueur de ces maîtres, et leur langue scholastique est devenue, en s'allégeant, celle de son lyrisme heureux. On chercherait en vain un seul vestige de flottante rêverie : si les septièmes diminuées, à la deuxième strophe du menuet, alourdissent un instant une impression douloureuse, la mélodie reprend aussitôt sa fermeté irrésistible, et la décision du rythme est sans réplique. La grande strophe qui suit, poussée d'une seule voix par les cordes sur les arpèges déployés au piano est une des phrases où il a le mieux magnifié le pouvoir essentiel de la musique : constituer les hommes dans la joie par le sens de

la règle et l'union des volontés. L'andante, il est vrai, est une marche funèbre, mais une marche autour du cercueil d'un héros, pleine de bruits d'armures, et d'un pathétique austère, concentré. Le martellement des doubles croches persiste jusqu'à la fin, à l'image d'une volonté qui ne fléchit pas. Et quelle allègre impulsion ramènent la gavotte et le piu allegro! Il n'est donné qu'à lui de mettre une telle gaîté dans l'art le plus sérieux. C'est avec ce son-là qu'au matin d'une victoire, sur nos champs de bataille, la trompette pourra sonner.

Lorsqu'il fit ses deux sonates pour piano et violon, — l'une en 1885, l'autre en 1896 — l'âge de l'énergie frémissante commençait à passer pour lui. Il arrivait à cette période où l'artiste triomphant voudrait enchanter les heures, afin qu'elles tournent moins vite. Son regard se posait sur les choses avec quiétude, avec une entière liberté de méditation. Ecrire lui devenait « un plaisir plus encore qu'un besoin. » Sa main se jouait des formes instrumentales; mieux que jamais il savait leur laisser, dans une facture exquise, l'ondulation du premier frisson lyrique. Ici, le choix du violon devait encore spiritualiser ses mélodies : les sons aigus, effilés et clairs, comme des lances d'or haussées contre un soleil levant, la flamme nourrie des notes moyennes, la souplesse fantaisiste des traits, l'âpreté du registre inférieur, s'adaptaient si bien à cette musique lucide, flexible et virile! Aussi les deux sonates ont-elles, à un degré raffiné, l'intimité, l'abandon, la délicatesse des nuances. Elles réfléchissent le calme bonheur d'un esprit qui, sur le miroir de sa limpidité, voit les idées, pures et dociles, se poser à leur place amoureusement.

La première, en *re* mineur, présente une disposition déjà indiquée par Beethoven et servant à mettre en

relief le rapport intime des parties : l'allegro agitato se lie à l'adagio, l'allegretto au finale. Dans le premier temps, les passages retentissants sont rares ; des deux thèmes qui prédominent, l'un, d'une mélancolie que rend plus indécise l'alternance des rythmes (6/8 et 9/8), gonfle et déplie sa houle pesante ; l'autre, voix de berger errant au bord des fontaines, résonne au violon sur des triolets cristallins. Son caractère pastoral s'unit à un fond de sévérité plus saillant lorsqu'il reparaît dans un autre rythme (6/8, *sol* mineur). La fin de l'allegro agitato, pour préparer l'adagio, va en s'évaporant, telle qu'un rêve à demi dissipé dont on se plaît à prolonger les délices. Et l'adagio arrondit un chant contemplatif, à l'ovale lumineux et tendre ; sa douceur est presque poignante ; la pensée semble alanguie sous une jouissance trop parfaite. Toutefois cet état transcendantal dure peu ; sans transition, pour ainsi dire, vient un motif plus agissant, d'une sérénité badine.

L'impression s'égaie dans l'allegretto, le plus achevé peut-être des quatre morceaux, en apparence développé nonchalamment avec un seul thème et un rythme égal. Les notes piquées du violon font le sec tintement d'un collier de perles dénoué sur un bassin de cuivre. Aucune émotion sentimentale ne traverse les phases de ce motif. A quoi tient son charme singulier? Sans doute, à sa grâce tranquille, à l'entrelacement varié des deux voix. Il continue sans monotonie jusqu'aux accords religieux et pleins dont l'ampleur fait ensuite mieux éclater la verve effarante du finale. Là, le violon part dans un trait enragé, un trait de quarante-quatre mesures, plutôt propre à une étude ou à un concerto qu'à une sonate — car il ne peut avoir sa valeur expressive que sur le violon — mais tellement original qu'on ne se consolerait point de son absence : il était hardi de jeter à l'entrée d'un morceau ce groupe de doubles croches, en soi maigre et sco-

laire, et qui, en se répétant, par la rigidité ascétique de sa giration, produit une ivresse hallucinante, comme une danse de derviches ! Le finale compense en éclat les sonorités atténuées des autres morceaux, et le violon y dilate sa puissance oratoire d'accent.

Entre la première et la seconde sonate de violon, il termina un labeur capital, le trio en *mi* mineur. C'est une des choses qu'il a le plus travaillées ; même, il refit le dernier temps. Toute la somme de son expérience s'est ramassée en ces soixante pages, expression complexe et surabondante de ses formes d'être. Leur matière a été lentement préparée dans des profondeurs substantielles, comme les sucs nourriciers du sol s'épaississent sous l'écorce d'un chêne qui ne grandit plus, mais dont les racines se ramifient toujours plus loin. Il se compose d'un système d'idées si vaste que cinq morceaux le contiennent à peine. Le fragment d'un quatuor à cordes inachevé a voulu y trouver sa place, est devenu le *grazioso poco allegro*. Chacune des parties, sauf l'andante, offre la densité d'une sonate entière. Des épisodes inattendus s'introduisent entre les thèmes principaux. Une volonté réfléchie a décidé des moindres détails ; et, en même temps, les phrases, surtout celles du premier allegro, au lieu de se terminer carrément, reviennent à la tonique par des voies sinueuses ou l'évitent, imitent la circulation incertaine d'un songe inconscient.

Des intentions savantes ont multiplié les contrastes : les trois instruments se meuvent avec une liberté sans égale ; d'autre part, ils ont des unissons simplistes : ainsi, la cadence dernière du 5/8 et le prodigieux mouvement qui couronne le finale. En tel endroit, le violon s'arrête à l'aigu, tandis que le violoncelle s'agite au très grave. Ailleurs, des traits d'une largeur débordante (le thème initial de l'allegro décomposé en doubles croches au fortissimo) s'opposent à des chants nus

et uniformes (la quinte du violon sur le dessin en *sol* majeur). Des teintes plates avoisinent des raffinements étranges de coloration. Le rythme du 5/8, divisé par le 5/4, mêle à des combinaisons ingénieuses une sorte d'indolence. Il est manifeste qu'en écrivant son trio, Saint-Saëns s'abandonna au plaisir d'innover; comme Beethoven, après avoir parcouru les modes classiques de son art, l'inexploré devait le séduire. Mais l'œuvre a beau dépasser par ses proportions, par sa substance les sensibilités moyennes, le courant mélodique intarissable, l'intensité méditative des thèmes, les alternances de raison grave et d'émotion indéfinie, exercent sur l'âme un enchantement. Deux faits peuvent commenter le caractère recueilli, mélancolique de cette composition, ainsi que la perfection opiniâtre du travail. Il y mit la dernière main, dans l'isolement, près d'Alger, à la Pointe-Pescade. Le lieu sauvage et calme pénétrait son inspiration d'une intimité plus exaltante. Les sonorités rustiques où s'alanguit la fin de l'andante et du grazioso furent probablement des réminiscences du paysage. Il semble que le thème initial du 12/8 ait dû coïncider avec le mystère d'un beau soir s'étendant sur les eaux plaintives, tandis qu'une brume lointaine agrandissait les champs aplanis de la mer. La détente et le reploiement du crépuscule inclinaient son cœur à une tendresse sans nom. De douces mémoires murmuraient en lui; sur l'écume changeante des jours qui s'effaçaient, il voyait trembler les astres d'un ciel inaltérable.

En outre, il avait songé au trio en même temps qu'à son *Ascanio*. Or, la soif de la beauté, désirée comme l'unique voie du bonheur, la poursuite torturante de forme indéfectibles remplissaient toutes les pages d'*Ascanio* et résolvaient en une seule aspiration les péripéties entrecroisées du drame et de la musique. Dans le trio aussi, le parachevé de l'expression descend aux

plus infimes nuances. La pensée s'est plu à multiplier les complexités pour les soumettre à son pouvoir ; puis, par instants, lasse de cette domination, elle se tourne vers l'extrême simplisme. Et toujours, au delà de ce qu'énoncent les phrases, on sent l'appétit d'une réalisation plus pure.

Cependant l'énergie agissante, l'instinct logique conduisent l'ensemble du développement. L'andante, le grazioso poco allegro, le finale gardent une démarche toute classique, et la fermeté des contours est merveilleuse, même dans le 5/8, nonchalant et désabusé à la façon d'une ode d'Horace.

La deuxième sonate de violon procède d'un état de sentiment analogue : un premier morceau, fait de rêverie fantaisiste, suivant les méandres d'un désir parfois indéterminé, avec des suspensions, des langueurs, des transitions nostalgiques, de soudaines vivacités ; et en revanche un andante auquel les tenues du violon, la progression ascendante, sévère et tranquille du piano donnent une ressemblance avec les arias de Bach ; un *meno mosso* dans le goût des pièces pastorales de Rameau ; et, entre les deux, un allegretto scherzando, fin, malicieux, fleur renaissante d'un esprit courtois trop délicat pour jamais revivre hors de l'art qui le consacre. Cette sonate rejoint ainsi les commencements historiques du genre, l'air d'église et la suite ; tandis qu'à d'autres égards elle évolue vers un lyrisme indéfini.

Jusqu'alors, il restait une variété de la musique de chambre, la plus difficile et la plus parfaite, que Saint-Saëns avait paru négliger. Plusieurs fois il avait ébauché des quatuors à cordes ; il s'était arrêté en chemin, entraîné ailleurs par des conceptions symphoniques ou scéniques. Il savait seulement que celui qu'il composerait serait une œuvre en demi-teintes, non une musique de concert, comme certains modernes en ont

fait. Car dans un quatuor à cordes, les quatre parties ayant des sonorités contiguës, de même nature, l'impression ne peut être variée que si l'entrée, la marche, la physionomie de chacune sont lucidement distinctes, et, à cette fin, il s'agit de ménager les unissons, de contenir les grands éclats. L'affinité immédiate des timbres enveloppe le chant d'une harmonie fondante, dont la jouissance est inouïe, mais qui exige une particulière modération d'effets. Enfin, on veut retrouver, en abordant un quatuor, un peu de la cordialité simple où naquirent ceux d'Haydn, où se réunissaient, pour les jouer à leur apparition, dans le loisir des cours, des petites villes, quelques bons instrumentistes d'autrefois. Outre ces nécessités d'expérience et de tradition, Saint-Saëns comprenait quel obstacle il y aurait à se mesurer avec les chefs-d'œuvre des temps classiques, incomparables en ce genre, et avec les quatuors de Beethoven ou de Schumann. Pour se mettre à l'op. 112, il attendit une époque d'entière quiétude. S'il n'avait pu exécuter son dessein, il manquerait à l'art une conception significative; son quatuor en *mi* mineur, après son second trio, marque le point extrême de science et de force réfléchie qu'il lui a été donné jusqu'ici d'atteindre; il tranche sur tout ce qui a été écrit dans cette forme, en ce qu'il est à la fois très abstrait, même tourmenté, et d'un simplisme primitif analogue à celui de *Déjanire* et de *Parysatis*.

Il commence en effet comme le prélude d'un poème antique. Le premier violon (avec sourdine) chante en soliste une sorte de mélopée, frémissante d'une douleur résignée, infinie et monotone. Les autres parties s'effacent sous lui, le complètent d'un frisson lointain; et tout le passage s'évapore en des pauses statiques sur une terminaison suspensive, ressouvenir des hymnes grecs. Puis, brusquement, le thème du piu allegro, d'une sécheresse mordante et résolue, se pose au grave,

dans un trait classique, tel que Beethoven eût pu l'admettre. Le premier violon, tout en maintenant sa primauté impérieuse, laisse alors les trois instruments déployer leur vigueur individuelle, et les entraîne en des figurations serrées. L'allure un instant se ralentit, et le thème qui survient monte avec une symétrie presque bizarre à force de simplicité. Il se complique au 12/4, les relations contrapuntiques et la brisure des notes brèves faisant un entrecroisement des plus ardus. Un nouveau récitatif modifie le mouvement. Le retour des strophes mélodiques, selon leur première succession, est évité de parti-pris.

La pensée pure et le sentiment instinctif se juxtaposent, dans ce quatuor, non sans dureté. L'amour, l'effusion créatrice de la volonté sur les formes, s'y raidit parfois en un effort systématique. Le finale surtout accuse une excessive aridité anguleuse. Malgré la solidité du développement, la beauté inégalable du style, on sent que l'émotion naïve a été comprimée par la réflexion. Seuls, la *molto adagio* et plus encore l'*allegro quasi presto* sont venus d'eux-mêmes, sous l'impulsion d'un enthousiasme, en dehors d'une originalité voulue. Au début du *molto adagio*, sur les sons immobiles des voix inférieures, le premier violon infléchit une phrase amoureuse, resplendissement calme et doré d'une extase qui semble ne pouvoir s'interrompre. Il est vrai qu'ensuite la mélodie est diluée dans un long déroulement de triples et de quadruples croches; mais cette façon de développer, issue du genre des variations, et dont Beethoven a souvent fait usage (par exemple dans l'adagio de la neuvième symphonie, dans celui du quatuor op. 132) suppose une paix intérieure assez libre pour ouvrir un essor à la fantaisie, à la virtuosité expressive, et se rapporte ainsi au caractère total du morceau. Vers la fin, les quatre instruments se perdent à l'aigu, sur une corde à vide : singularité peut-être unique dans un quatuor.

Quant au *quasi-presto*, c'est une idée pénétrante entre toutes celles que Saint-Saëns a jamais eues : le thème, de quatre notes, en syncopes, rythmé par des pizzicati, repris insouciamment en triolets, fuit avec une tristesse humble, effacée, comme se dévideraient des heures monotones. Un passage en *si* majeur, robuste et jovial, lui fait équilibre : il part du violoncelle; l'alto et les violons l'introduisent à leur tour d'une façon canonique. Là, Saint-Saëns a suivi ses habitudes de bonhomie et de continuité. Le premier thème, revenant pianissimo, touche aux limites de l'impalpable. Il est impossible de pousser plus loin, dans un dessin toujours net, le charme crépusculaire de visions ténues qui glissent en s'évanouissant.

Comparées à cette page, et à l'ensemble de ses poèmes, les parties abruptes et paradoxales du quatuor font mieux sentir combien d'ordinaire l'inspiration, chez lui, a prévalu sur le système, et comment ses idées vivent et agissent, non par l'habile facture, mais par le don mélodique et le génie.

Sa musique de chambre nous laisse donc revivre, avec l'histoire de sa pensée, l'évolution complète d'un art. Elle satisfait aussi bien notre appétit de rêve que nos besoins logiques. Elle apporte des exemplaires plantureux, souples, puissants des plus essentielles espèces instrumentales. Si, après avoir achevé son développement, il a comme tous ses contemporains, aspiré à une écriture mélodique moins précise, ou si, à l'exemple de Beethoven, il a, par hasard, exagéré sa faculté d'abstraction, sa période d'activité la plus ardente fut celle où il se soumit le plus simplement à la tradition. Rien ne prouve mieux l'éternelle jeunesse des formes classiques. A ceux qui sont las, elles semblent aujourd'hui stériles, agonisantes. Une nature saine les accueille comme la force régulatrice de sa

santé. D'autres les reprendront avec autant d'ingénuité que Saint-Saëns, après Mendelssohn et Schumann, les a reprises ; et ce qu'il a pu faire les confirmera dans la droiture de leur voie.

CHAPITRE V

LES CONCERTOS

Un mont planté de lauriers, déchiré de cascades et que presse de toutes parts la lumière fauve d'un ciel d'été ; les lauriers crépitent, des rafales remuent leur ombre ; on entrevoit la blancheur d'un temple, des torches pétillent et courent, autour de formes dansantes des voiles diaprés s'envolent ; pleines de gloire, agitées d'une fureur sainte, roulent des voix en fête comme annonçant l'approche d'un dieu ; mais une grande lyre est cachée dans les feuillages, et son chant domine les voix, les enchaîne à son rythme : la clameur des torrents, les flammes de l'espace, la flagellation des vents, et le chœur épanoui des hommes, tout semble passer par ses fibres d'or tendues, tout monte en elle pour qu'elle porte au plus haut de l'éther qui vibre l'hymne d'orgueil et de victoire, l'apothéose de la vie : tel s'érige devant nous le groupe lyrique des concertos de Saint-Saëns.

Il était difficile que venant après Beethoven, Schumann, Chopin, contemporain de Liszt et de Rubinstein, en dépit des limites où il voulait restreindre l'exaltation de sa personnalité, Saint-Saëns ne fût attiré vers

un genre dont ses triomphes de virtuose lui avaient fait goûter les enivrements.

En effet, le propre du concerto, depuis ses commencements, depuis bientôt deux siècles, a toujours été de mettre en évidence un instrument principal, soutenu par un simple quatuor ou par l'orchestre, et traité en soliste, glorifié, ramenant tout à soi. Les premiers concertos, ceux de Torelli, de Vivaldi, de Tartini furent créés pour le violon, l'instrument-virtuose par excellence. Les soli se distinguaient des tutti ou ripieni grâce aux cadences, aux arabesques ornementales, indices d'une ardeur vitale exubérante, comme les roulades dans la musique de théâtre. La structure du concerto était déjà semblable à celle d'une sonate ; trois temps le constituaient, le plus lent étant placé entre les deux autres, et le finale affectait une vivacité particulière, même avant qu'il n'eût pris, d'une manière usuelle, les coupes d'un rondo. Au temps de Bach, les conditions instrumentales de cette forme n'étaient pas encore strictement définies, puisqu'il en écrivit pour deux, trois, quatre clavecins avec quatuor. Les siens et ceux qu'Haëndel réserva à l'orgue tendaient au lyrisme par l'éclat florissant du style. Mozart émancipa tout à fait le concerto, en exclut la scholastique rigide.

Beethoven l'éleva à sa complète magnificence : du colossal en *mi* bémol date la première apogée du genre. Beethoven sentit que si une sonate réprésente la liberté de l'émotion tournée vers une jouissance ou une lutte intérieure, le concerto devait être le déploiement hyperbolique de cette liberté, l'exultation d'une énergie qui se projette tout entière au dehors. Le concerto en *mi* bémol fut, en quelque sorte, improvisé dans une heure délirante où il fallait que l'inspiré se délivrât d'un excès de force. De là résultent les circuits du développement, les harmonies fastueuses, les trilles, les avalanches chromatiques, la luxuriance des traits ré-

fractant à l'infini l'idée dans un prisme de joie. Des intervalles de recueillement font contraste avec ces explosions; mais chaque fois qu'elle se déchaîne à nouveau, la vigueur est plus violente, jusqu'au formidable mouvement en octaves, point culminant du transport lyrique. Et il ne s'agit plus, comme dans une sonate, d'une ivresse intime et solitaire. L'orchestre réfléchit, décuple et circonscrit en même temps l'essor du soliste. Triomphal, à la façon d'une ode olympique, ce concerto appelle de vastes auditoires. Quand, après son exorde, le piano se tait, et que le tutti commence, on croirait que le frémissement d'une multitude se soulève en une ovation rythmée; la phrase, d'allégresse rude et barbare, a la stature d'un chant de guerre qu'entonnerait toute une armée. Comme l'orchestre tranche sur le timbre du piano, leur succession est, par elle-même, impressionnante. Plus loin, ils se mêlent, s'excitent entre eux, s'embrasent de leurs reflets mélangés. Ou bien ce sont de furieuses ripostes, ou bien, si le piano s'absorbe dans une méditation suave, les cordes, les bois prolongent son extase et l'agrandissent mystérieusement. Toutefois Beethoven, qui pensait *par masses*, oppose ici volontiers à de grands soli des tutti énormes; à la fin du premier morceau, son instinct de symphoniste l'emporte; le piano, au milieu de l'ensemble, est presque effacé.

Après lui, à mesure que le lyrisme s'enflait vers une omnipotence sans limites, l'évolution du concerto ne pouvait que s'amplifier. Mais il s'adultéra pendant une période, au moment même où sa vogue fut la plus effrénée. Le style rossinien l'envahit de ses prétintailles; le public n'y cherchait plus que l'extravagance ornementale de la virtuosité. Il n'était point d'instrument si quinteux à qui on n'en dédiât. Si Paganini, à propos d'un poème symphonique, osait dire à Berlioz qui avait écrit pour lui un solo d'alto: « Ce n'est pas

cela, je me tais trop longtemps, il faut que je joue toujours », que devaient être, au sujet d'un concerto, les exigences du virtuose ! Tant de pâles dévideurs de sons se mêlèrent alors d'en composer que le genre devint à peu près intolérable. Hummel, Ries, Field et autres de la même école ont eu parfois des idées ; seulement ils se hâtaient de les noyer dans un dévoiement glaireux d'arpèges, de gammes, de grupettos. Ils abusaient de la ductilité des thèmes. Leurs traits, au lieu de faire saillir plus vivaces les éléments expressifs d'une phrase, étaient de monstrueux laminoirs sous lesquels elle s'étirait, s'aplatissait, se vidait de sa substance. Ils réduisaient l'orchestre, sauf en des ritournelles pompeuses, au rôle humiliant d'une guitare pinçant de maigres accords parmi les batelages et les soubresauts du soliste.

Mendelssohn, heureusement, rapprocha le concerto de sa vraie signification ; ses concertos de piano restent, il est vrai, fastidieux par une régularité d'élan trop automatique ; mais celui de violon est pénétré de mélodie, d'une mélodie façonnée selon l'âme de l'instrument, ondoyante, amoureuse, pathétique, d'une éclatante mollesse, et qui se développe dans un constant équilibre avec la symphonie. Les deux de Chopin, au contraire, pourraient la plupart du temps se passer de l'orchestre. Ce sont des monologues de sentiment auxquels le piano suffit. Ils ont la beauté d'un lyrisme sincère, farouche et souffrant : au début, d'une allure classique, serrée ; puis bientôt son caprice, sa nervosité l'entraînent à des complications maladives : chromatisme tourmenté, traits prolixes, bien qu'expressifs, fioritures langoureuses ; et des accalmies où reparaît le style des nocturnes interrompent soudain ces exubérances saccadées et sauvages.

Schumann fit de son unique concerto une immense effusion intime. L'orchestre, dont résonnent surtout les

clarinettes, les cors, les hautbois, vient poser une vapeur magique sur la mélodie du piano; mais pendant de longs passages, il est comme oublié : au *passionnato* du premier temps, le soliste s'abandonne à une improvisation éperdue, abolissant le monde autour de lui. Point de virtuosité extérieure, de notes superflues, de chamarrures; la vibration d'un désir qui ne se lasse point de répéter ses formes se résout en une paraphrase fluente, indéfinie de thèmes élémentaires. Un andante suspend l'allegro, au bout duquel est rejetée la cadence, très majestueuse et amplifiée sans l'aide d'aucun trait. La même intimité persiste dans le second temps, avec le chant affectueux des violoncelles, et dans le finale.

Liszt et Rubinstein revinrent à la conception de Beethoven, et la dépassèrent. Leurs concertos, d'un lyrisme chevelu, rutilant, sont faits pour des salles géantes, pour des virtuoses colosses, et magnifient les puissances de l'art à un degré presque téméraire. Ils les ont trop écrits, en pianistes, sachant bien que leur exécution personnelle en sauverait les parties hâtives. Mais on respire dans ces œuvres brûlantes d'orgueil la virilité splendide de leurs natures, et l'ivresse des foules qu'ils éblouirent confondue avec leur propre éblouissement.

Saint-Saëns les entendit tous deux. Il fit, en dix-sept jours [1], pour un concert où Rubinstein devait conduire l'orchestre, son concerto en *sol* mineur et le joua lui-même, à cette occasion. Il avait auparavant bien des fois interprété en public les concertos de Beethoven, et notamment celui en *sol*. Lui aussi, il comprit cette forme comme une ode triomphale. Le lyrisme était d'ailleurs le fond de son tempérament : très impressionnable, il ne pouvait s'empêcher d'agrandir ses sensations, d'exagérer la conscience de sa vitalité ; nulle

1. Inutile d'ajouter qu'il y pensait depuis plusieurs mois.

idée ne retentissait dans son cerveau, sans qu'il ne fût enclin à la décorer d'une splendeur; il avait un instinct farouche d'indépendance; il éprouvait parfois le besoin démesuré d'épandre, de dilater son être, de se mêler à l'univers et de ramener l'univers en lui. D'autre part, le sentiment du vrai, des justes proportions limitait ces appétits hyperboliques: il voyait trop bien sa personne complétée et bornée par l'inflexible poids des forces extérieures. Or le concerto satisfaisait sa double tendance, puisqu'il pousse le lyrisme à son maximum d'intensité, et qu'en même temps il répète et restreint l'expansion du soliste dans la totalité des voix orchestrales. Par suite, les plus beaux de ses concertos remplissent la loi du genre avec une richesse et un équilibre incomparables et c'est là qu'éclatent souverainement l'audace, l'imprévu de son inspiration.

A première vue, l'écriture en est moins minutieuse, plus grasse et plus large que celle d'une sonate. Ils ont la fougue de compositions en partie improvisées, au point que, si on les joue, ils semblent naître sous les doigts de l'exécutant. Jamais ils ne trahissent l'essoufflement de quelqu'un qui s'excite et se guinde jusqu'aux grands essors. Il les a produits, parce qu'à ce moment-là, sa vie intérieure se trouvait montée, sans le vouloir, au ton du lyrisme pur. Il s'est jeté, toutes voiles dehors, sur les hautes vagues du courant mélodique. La mélodie coule à pleins bords, mais se précipite ou se ralentit selon les accidents de l'émotion, et les premiers morceaux surtout offrent une extrême variété de mouvements. Les phrases de ses concertos, au lieu d'être abstraites, à la manière d'un sujet de fugue, s'offrent dans une plénitude exultante, oratoires et scéniques de même que les gestes d'un poète déclamant un dithyrambe devant une ville assemblée. Elles se résolvent en des traits impétueux, d'une merveilleuse eurythmie, nets dans leur vélocité, comme

des orbites d'astres, tour à tour impondérables de délicatesse, ou rudes, massifs, quelquefois rendus baroques par le rythme. Ce sont des paraboles de triples croches balayant du haut en bas le clavier, des arpèges fulgurants, des triolets qui se précipitent à grande pluie, des escaliers de tierces et de sixtes, des hordes chromatiques, des accords pleins ou des octaves nerveusement alternés aux deux mains et s'entrechoquant. Ces frondaisons décoratives sont belles en elles-mêmes, parce qu'elles sont constituées d'après une géométrie régulière et souple : telles, les arabesques du vent sur la mer, les stalactites dans les grottes. Mais elles ont toujours un sens expressif. Ce qu'elles roulent sous leurs nappes mobiles, c'est la substance de la mélodie délivrée de la compression où la maintenait le chant à son état simple. Il s'y fait une réfraction irradiante de l'idée. Elles surgissent à la cime d'un motif, lorsque se décharge une joie furieuse, ou enveloppent la phrase de leurs broderies, comme des bouillons de moire et de dentelles flottent sur des épaules vivantes; ou elles servent à des effets de contraste, par exemple, quand des gammes volent au-dessus d'harmonies lentes et soutenues; à moins que la mélodie ne s'offre immédiatement sous la forme d'une trajectoire météorique. La diversité de l'ornementation est admirable, et, sauf dans ses tout premiers concertos, Saint-Saëns la dispose avec tant de justesse qu'elle devient une partie intégrante du chant. Il a renouvelé un passage traditionnel de l'allegro, la *cadence,* trop souvent banale et abandonnée aux fioritures du virtuose, en réservant pour cet endroit le plus libre épanouissement du lyrisme, le plus haut point de l'enthousiasme ; il y fait affluer les progressions saisissantes et les éclats terribles.

Dans ce rayonnement de sa force, il ne cesse pas de se posséder ; son exaltation paraît même n'être que

la conscience d'une magnifique maîtrise de soi. Il s'est préservé de l'emphase diffuse où se perdirent quelques-uns de ses devanciers. Il ne tire point de fusées pour l'ahurissement des auditeurs. On reconnaît bien ici le sérieux, la physionomie sévère et religieuse de son art. Ses transports prennent une allure sacrée. Des épisodes d'une profonde intimité se détendent entre les tumultes. Si flexible que puisse être le plan des œuvres, la plus solide ordonnance détermine leurs lignes, va jusqu'à donner la cohésion d'un drame au poème de la fantaisie ; c'est une des causes pour lesquelles le quatrième concerto (op. 44) est, de tous, le plus émouvant.

La fermeté symphonique de la structure, dans les concertos de Saint-Saëns, dépasse tout ce qu'avaient réalisé les musiciens antérieurs. Une part d'action presque aussi nécessaire est dispensée à l'orchestre et à l'instrument principal, de telle sorte qu'on ne pourrait sous-entendre l'un ou l'autre sans amputer la mélodie d'un membre essentiel. Il aime peu faire alterner les soli et les tutti. Une strophe est commencée par le soliste, et l'orchestre l'achève. Ailleurs, ils redisent une même strophe successivement, se répondant comme dans une scène lyrique; ou bien, si le soliste vient de terminer une phrase, l'orchestre en relève la conclusion, la reprend avec délices. Par intervalles, des conflits s'engagent ; les deux forces, en s'assaillant, se communiquent leur sauvage ivresse. Elles ne restent pas longtemps de niveau, parce que le soliste, malgré tout, veut être un centre dominateur. Il suffit à l'orchestre de maintenir entre les rives de son chant les gonflements écumeux, les remous des traits : il cristallise en notes lentes une période que le piano ou le violon dégorgent en arpèges; il dessine pour les arborescences onduleuses des sonorités une tige, un support conducteur. Les masses n'aspirent point à écraser la voix du virtuose ; ce n'est pas Saint-Saëns qui

étoufferait — comme l'a fait quelque part un de ses illustres contemporains — sous un fortissimo des cuivres, une simple gamme de piano. Chez lui, des sons disséminés de flûtes, de cors, de trompettes, établissent à eux seuls un contrepoids aux cataractes d'octaves les plus rugissantes ; et, sur un monstrueux écroulement de sixtes, des pizzicati courant allègent et rythment ce branle chaotique de vibrations.

Il a écrit, jusqu'à présent, dix concertos : deux pour violoncelle, trois pour violon, cinq pour piano. Leur série constitue une gradation de beauté à peu près sans défaillance, et ceux pour piano s'élèvent au-dessus des autres par le développement et par la splendeur des formes.

Le premier concerto pour violoncelle fut composé la même année que la sonate, et en des dispositions analogues. Aussi voulut-il surtout faire sortir les qualités âpres, la rudesse crépue de l'instrument. Négligeant la division consacrée des trois morceaux, il enferma son idée dans le mouvement d'un seul allegro, coupé par un menuet, mais qui revient ensuite, sans rupture mélodique entre les parties : système qui lui avait plu déjà pour son concerto de violon en *la* majeur, et où l'unité organique de l'œuvre se pose plus extérieurement, puisque tous les entrejets successifs des épisodes sont liés par une seule floraison de chant continu. Point d'exorde : brusquement, entraînant avec lui les cordes en tremolo, le violoncelle se rue, plante sa phrase emportée, de la même façon qu'un aigle plante ses serres sur une proie. Il frémit au grave, remonte plus lourd, et l'impression d'effort que multiplient les ripostes robustes et beethoveniennes des contrebasses met dans tout son éclat son tempérament abrupt, la virilité héroïque de son timbre. Cependant, après cette phase véhémente, un calme cantabile le laisse déployer son médium limpide, et l'allegretto l'associe à une vi-

sion de fête courtoise. Une vénusté nonchalante anime ce menuet léger, caressant, sourire de grâce et d'esprit qui se fond en un désir ému. Les violons avec sourdines, puis les hautbois, les clarinettes et les bassons le vaporisent en tons de pastel. Le soliste ne l'orne que d'un long trille scintillant, d'une cadence, mais il se tait sans être amoindri, car c'est son âme qui passe dans cette féerie délicate. Il y a là un déplacement de sa personnalité lyrique, une transposition, d'un effet neuf et imprévu.

Si le violoncelle, pendant le premier concerto, reste mêlé, d'une manière étroite, à la symphonie, le deuxième, le plus récent de tous (il date de l'automne dernier) émancipe, même à l'excès, sa virtuosité. Soit que Saint-Saëns l'ait conçu trop abstraitement, soit qu'il ait cédé, une fois par hasard, à ses instincts excentriques, il fait outrepasser au violoncelle ses limites normales. Sa partie est écrite sur deux portées (clef de *sol* et clef de *fa*) ; il parcourt incessamment toute son étendue, et souvent, grâce aux doubles cordes, joue à la fois le chant et l'harmonie, comme le violon dans les sonates de Bach pour violon seul. Il s'ensuit que l'exécution présente des difficultés énormes, et que bien des choses, à l'aigu, rendent un son maigre. Le concerto n'en est pas moins d'un style impétueux, éclatant, et traité avec la sûre audace d'une improvisation cavalière.

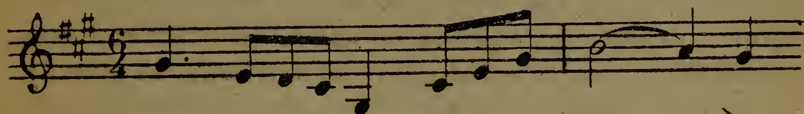
L'adaptation des formes musicales au caractère de l'instrument s'est produite, dans les trois concertos de violon, bien plus spontanée, sans doute à cause de la sympathie naturelle qu'y porta Saint-Saëns, et chacun d'eux achemine l'expression du genre vers plus de vigueur et de pureté.

Celui en *ut* majeur [1], étant de 1858, s'est ressenti

1. Edité longtemps après le concerto en *la* majeur, qui porte sur le catalogue le n° 1, mais composé longtemps avant.

du goût italien alors persistant ; d'ailleurs la complaisance du violon à courir du haut en bas de son échelle, son élasticité le prédispose aux traits bondissants, aux batteries en octaves, aux points d'orgue démesurés. Néanmoins, l'allegro maëstoso déborde de bravoure juvénile, avec son emphase brillante, son animation toute en dehors ; l'andante s'ouvre sur une cantilène ingénument simple, et le finale est d'une diablerie funambulesque qu'on retrouvera, plus étourdissante, dans le Rondo capricioso [1].

Mais le deuxième concerto, postérieur d'une année seulement, est tout à fait affranchi des ornementations empanachées. Entre les trois, c'est celui que Saint-Saëns préfère, qu'il eut le plus de joie à écrire. Toutes les parties se tiennent, quoique distinctes et le 6/4 initial est ramené après l'andante ; de sorte que l'ensemble fait un circuit d'une rondeur parfaite. Les périodes mélodiques se succèdent ininterrompues, en ondulations douces. Ce poème, très succinct, (23 pages), diversifie étonnamment les facultés expressives du violon : d'abord un thème en quadruples cordes, mordant, humoristique ; puis une phrase pastorale, élégante et fluide ; et, au centre de l'allegro, le cantabile adorable :



Il semble qu'en modelant un tel motif l'archet donne au violon le souple balancement d'un corps féminin nageant dans des eaux transparentes ; ses sonorités sont pétries comme une chair amoureuse ; la puissance de désir que des générations de musiciens et de virtuoses avaient senti vibrer sous sa poitrine se fixe tout entière en ces contours frémissants.

1. Introduction et Rondo capriccioso pour violon et orchestre (op. 28).

Le troisième concerto (*si* mineur) a les dimensions vastes qu'exigeait la grandeur de l'idée. Le rapport de l'orchestre et du soliste y est fortement établi ; précédant de peu le septuor et la grande symphonie, il a coïncidé avec l'apogée classique du musicien.

Au début de l'allegro non troppo, le violon prend un accent que n'avaient pas exprimé les deux premiers concertos : il attaque, dans le registre inférieur, un thème bourru, fatidique, où sont mises en relief les parties vigoureuses de son timbre. Après une transition faite de traits sobres, il affirme un second thème, d'une âpreté chagrine doublée par les réponses rigides de l'orchestre. Sa sécheresse tranchante figure une lutte logique, dogmatique contre un obstacle. Le ton autoritaire dont Bach avait autrefois empreint certains motifs de violon reparaît ici pour symboliser la volonté lucide de Saint-Saëns. Un instant, une colère précipite la mélodie par bonds saccadés. Puis le soliste veut s'enivrer de lui-même, s'écouter vivre dans la richesse de ses inflexions : un trille palpite, grandit éperdument. En vain, l'orchestre répète la première phrase, formule impérative et rude. De nouveau, le violon attendrit son rythme, et alors s'élève le chant en *mi* majeur, une des extases les plus poignantes qu'on ait jamais écrites : un feu mystique se consume en cette strophe, d'une douceur subtile, langoureuse comme la flamme d'un cierge mourant, et aussi pressante qu'une supplication d'amour. Au-dessous d'elle, flottent des étendues molles de lumière, les harmonies des autres violons et des cors ; quand le soliste défaille au suraigu, les violons montent avec lui, s'évaporent *perdendosi*... Mais soudain, le thème du commencement résonne une fois de plus à l'orchestre, durci par les cuivres ; et on a l'impression qu'un être vient de retomber sous un joug inexorable.

L'andantino quasi allegretto est une barcarolle, une

causerie voluptueuse, dans une molle après-midi d'été, sur l'eau nonchalante d'une lagune. La clarinette et le hautbois dialoguent avec le violon, lui font écho. Leur ondulation lasse garde une légèreté presque immatérielle. Le brusque dessin des violoncelles, chanson de bateliers, ranime cette intimité assoupie. Saturé de délices, le violon balance et élargit sa phrase ascendante en *fa* majeur. Ensuite, revient la barcarolle ; aux dernières mesures, il éparpille dans l'espace des sons de flageolet, de plus en plus lointains, tandis que la clarinette approfondit une voix pensive comme le silence.

Les aspirations énergiques du violon se réveillent à l'entrée du finale. Celui-ci occupe près de la moitié de l'œuvre entière, est développé à la façon d'un morceau de symphonie. Un moderato maëstoso, de grande et sévère allure, quoique passionné, lui sert de prélude. L'allegro s'élance sur un motif nerveux, rebondissant ; puis, l'hymne d'un orgueilleux triomphe (en *mi* majeur) se distend entre les deux phases d'un choral, contemplatif d'abord, ailé, diaphane, dardé jusqu'aux cimes, mais qui, s'incarnant dans les trombones, ressemble au cortège d'une apothéose. Le vertige du soliste, lorsqu'il sent toute une salle suspendue aux mouvements de son archet, au lieu d'aboutir à des traits extravagants, est extériorisé dans les formes exaltantes de pures mélodies, qui vont de lui à l'orchestre où leur magnificence se solennise.

De même que la musique de chambre pour piano et cordes, les cinq concertos de piano racontent avec suite l'évolution de Saint-Saëns ; car leur cycle embrasse plus de trente ans de sa vie (de 1862 à 1896). On pouvait s'attendre à leur importance : malgré toute sa liberté de conception, son lyrisme devait être particulièrement à l'aise et hardi en se confiant au piano, son instrument naturel, devenu, pour ainsi dire, un organe

inconscient de son activité. C'est pourquoi ces concertos sont d'une ampleur extraordinaire; et nous abordons leur ensemble, émus comme en présence d'un merveilleux phénomène. Leurs sonorités ruissellent sur nous. Rapprochées les unes des autres, leurs cinq masses écumantes seraient formidables, si un génie clairvoyant n'avait fixé à chacune d'elles son cours et varié les nuances de leur retentissement.

Le concerto en *ré* majeur (op. 17) a les hyperboles de la jeunesse : des gammes et des arpèges aux proportions exorbitantes; un tour ambitieux dans le grandiose; de la prolixité; le piano n'est par endroits que l'accompagnateur fantaisiste de la symphonie. Mais, ces outrances ôtées, la stature et l'élan du poème restent ceux d'un héros. De plus, des phrases voluptueuses ou badines adoucissent la tension du sentiment. Les passages de virtuosité, où il est si difficile d'échapper à « la tyrannie des doigts », aux formules, sont eux-mêmes originaux : ainsi, dans l'andante, le trait final qui, après avoir frémi comme un trille, s'achève au grave pianissimo en des volutes chromatiques.

Du premier au deuxième concerto, Saint-Saëns fit un bond surprenant. Il est vrai qu'entre les deux six ans de travail avaient assoupli et trempé sa vigueur. Cependant, il se produisit dans ses facultés, au moment où lui vint le concerto en *sol* mineur, une sorte de transfiguration. Etait-ce la fièvre due aux circonstances, ou un de ces coups de lumière surnaturels, tels qu'en reçoivent, cinq ou six fois dans leur vie, les plus heureux des inspirés? Quoi qu'il en soit, nous tenons là un chef-d'œuvre presque improvisé, jeté d'un seul jet, « à la chaude », comme eussent dit nos pères, et dont la surabondance ivre s'accompagne d'une si ferme égalité d'exécution qu'en nul détail la main du compositeur n'a hésité ni passé le but.

Il commence par un long andante, à l'allure variable,

accéléré ou apaisé suivant les fluctuations de la pensée mélodique. Le pianiste arrive, comme sans savoir ce qu'il va jouer. Il pose un *sol* grave, qui fixe la tonalité du morceau, et, de cette pédale, soutenue ainsi que dans un prélude d'orgue, se déduit le majestueux exorde. On croirait que le mouvement va suivre une ligne austère, inflexible ; mais, en développant, le musicien s'exalte, les deux parties du chant se rejoignent au bout d'une ascension symétrique, de plus en plus rapide et serrée ; et un trait immense, semblable à la courbe d'un arc-en-ciel, jaillit. Une mélodie s'ébauche, indécise, douloureuse par les dissonances de la basse, extatique par les arpèges de la main droite. Presque aussitôt elle s'échappe vers les hauteurs, retombe en s'infléchissant, des octaves massives foulent le clavier, le ravagent de leurs chocs agiles, de même que les pieds des vendangeurs trépignent les grappes, dans la vapeur des cuves. Au terme de cette fermentation prodigieuse, on attend l'orchestre. Il éclate, comme le retentissement d'une foule. Le soliste le calme [1] en arpégeant quatre accords, et sa phrase dominatrice se met en marche.

Le même aspect de libre improvisation continue jusqu'à la fin du morceau. Au piu animato, les triples croches frappées chromatiquement, en notes simples, puis en octaves, vont en se précipitant, s'entreheurtant, et au plus fort de leur chaos, les cordes à l'orchestre, soudain, entonnent le chant initial revêtu de toute sa somptuosité tragique, sans que le piano infatigable interrompe son martellement colossal d'octaves. L'effet du passage est inouï, et on ne peut dire qu'il contienne aucune emphase. Au point d'ivresse athlétique où était

1. « Le solo d'un concerto est un *rôle* qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique. » (Réponse de Saint-Saëns à un journal qui lui avait demandé son opinion sur l'inepte campagne menée contre le concerto.)

portée la puissance du musicien, il trouvait tout simple de faire durer cet ouragan qui, d'ailleurs, complète et n'opprime pas la symphonie tonnante. De tels ruts d'énergie sont en outre espacés : l'andante a préludé d'un accent calme, s'enfle ici jusqu'à son plus farouche éclat, et se replie graduellement. A partir de la *cadence*, le piano chante presque seul, courbe avec grâce des inflexions plaintives, ou tisse autour de ses formes un réseau fluide de traits, jusqu'à ce que reparaisse l'entière intimité du prélude, relevée, il est vrai, par une conclusion sonore de l'orchestre.

Le plan des deux autres morceaux est plus sévèrement classique. Image d'une force qui s'égaie dans la chimère de sa liberté, et pourtant parcourt un orbite sans déviation, l'allegro scherzando est incomparable. A l'appel sourd et joyeux des timbales, le piano bondit ; enjoué, fougueux, avec l'élasticité des tierces et le jet de doubles croches, cinglant comme un éclair, son motif est foudroyant d'agilité. Plus attendrie, la phrase des altos et des violoncelles, sur un rythme de chevauchée, se balance au bord de l'azur, en pleine illusion souriante. Des tresses de notes soyeuses se dénouent ; des ailes toutes grandes tourbillonnent, aussi haut qu'elles peuvent monter. Quant au finale, il a quelque chose d'effrayant : une folie de mouvement, des triolets qui roulent, semblables à la fuite d'un Mazeppa fantastique ; un dessin avec trille, agité cinquante mesures, pendant que les flûtes, les clarinettes, les bassons mènent un chant d'église, paisible et mystérieux ; des accords furibonds, tintant comme des masses d'airain ; et une écriture toujours soutenue, une précision de détails fabuleuse, au sein de la plus dévorante vélocité.

Un an après (1869), Saint-Saëns donnait son troisième concerto, celui-ci, en *mi* bémol, de même que le grand de Beethoven et le premier de Liszt. On pour-

rait croire que, préoccupé de la redoutable coïncidence, il tenait en réserve pour cette œuvre des prodiges particuliers de lyrisme : le style dru, charnu, une violence despotique d'expression, une plénitude presque écrasante, en font l'un des trophées les plus hautains de son âge viril.

Comme si l'artiste laissait, au hasard, s'échapper sous ses doigts des sons torrentueux, le piano arpège en quadruples croches l'accord de *mi* bémol. Le bruit d'un torrent, au milieu des Alpes silencieuses, lui avait suggéré ce début sauvage. La constance des harmonies réalise une sorte de fixité dans le tumulte. C'est la figure d'une étendue indistincte, le tonnerre d'eaux opaques engouffrées indéfiniment sous le porche d'un antre. Mais une voix impérative traverse cette matière mugissante :



Elle s'élève de l'orchestre, comme s'éleva la face de Dieu sur l'abîme primitif des êtres ; tranquille, sans réplique, elle prescrit aux éléments une forme et une clarté. Aussitôt se dessine une circonvolution de traits, l'ellipse d'une nébuleuse qui monte hors du chaos en s'agglomérant. A travers les modulations, le mouvement progresse, l'impulsion vitale s'accélère ; les secousses dont le piano déchire la mélodie symphonique semblent préparer un formidable enfantement, et, au maëstoso, le motif initial devient l'incarnation d'un héros, d'un héros au torse nu, cambré, raidi pour la lutte. Il s'anime à rompre les limites où circule son effort ; puis un équilibre s'opère, le motif passe en *re* majeur, est amplifié diatoniquement suivant la méthode chère à Beethoven ; la symétrie des périodes représente une conquête de la vie ordonnée et sûre. Un instant,

l'épisode furieux en *fa* mineur met aux prises le piano et l'orchestre ; au bout d'un groupe rapide brandi avec le tournoiement d'une fronde, des accords que les appogiatures font plus féroces, sont assénés, rebondissent, et les parties s'étreignent, redoublent en contrepoint leurs coups ; cela ressemble à une bataille de Titans. Cependant la *cadence* en *sol* majeur ramène des impressions suaves, exhale un désir suppliant vers des cimes inaccessibles. Et voici, sur les arpèges du prélude de nouveau modulés, une phrase des clarinettes au grave, sourdement introduite, longue, sinueuse, plainte de captifs tournant la meule au fond d'un lieu triste, et soumis aux ténèbres, tout en pleurant la lumière d'en haut. Les houles vastes et indifférentes du piano ajoutent à la désolation du thème. Mais le piano le prend à son tour, le revêt d'une opulence d'octaves, le béatifie.

Au seuil de l'andante, des harmonies indécises lèvent un rideau sur des horizons chimériques. Une procession s'avance dans un hymne auguste ; bientôt, malgré la solidité lumineuse des cordes unies, le chromatisme y fait croître le tressaillement d'une aspiration tourmentée. Par sa lenteur et son étendue, la période est rendue poignante. Elle suscite une émotion de gloire et de souffrance mêlées, telles que la symboliseraient les liturgies catholiques. En finissant, elle s'éloigne, s'atténue ; les cors, avec les harmonies initiales, la résolvent en un mirage. Aussi l'entrée du piano s'impose-t-elle avec une personnalité d'autant plus forte; il paraît comme le protagoniste attendu. Son récit, bien qu'en *mi* majeur et d'un rythme robuste, est douloureux d'accent. La lassitude et la mélancolie qu'il respire, jointes à des formes musclées, éclatantes, atteignent une grandeur singulière. Une phrase de hautbois, avec la palpitation délicate de triples croches au piano, apporte la délivrance d'un état

contemplatif. Malgré tout, un trouble passionné agite jusqu'au bout les phases de cet andante. Le dernier temps, au contraire, sans une seule minute de reploiement sentimental, déchaîne son allégresse énorme. L'ivresse d'agir prend là des proportions effrayantes. L'énergie, lancée en avant, emporte avec elle les obstacles. Elle soulève, en se divertissant, des trombes d'accords. Les sixtes et les octaves quittent leur pesanteur. Le thème *marcatissimo*, qui suivant la tradition du rondo, sert, pour ainsi dire, de refrain, coupé par un bref rugissement d'orchestre, s'enlève comme une danse guerrière, où des pieds durs battraient le sol, où des lances froisseraient des boucliers de fer.

Il eût été difficile d'aller au delà dans le sens de la vigueur et de n'être point emphatique. Les quatrième et cinquième concertos sont des chefs-d'œuvre plus absolus, à cause de la profondeur méditée de l'exécution, et parce qu'un style délié, purement français, y tempère les audaces violentes des mouvements lyriques.

Celui en *ut* mineur (1875) est le sommet d'un genre, de même que, plus tard, la troisième symphonie. Il coordonne, en leur équilibre parfait, les éléments de beauté qui peuvent constituer la forme du concerto, il harmonise avec la logique austère la plus haute exaltation.

Trois motifs le pétrissent dans une tenace unité : la phrase de l'allegro moderato se réitère à l'allegro vivace ; le premier andante, par son thème agité, prépare la matière du second, et son choral en *la* bémol revient en *ut* majeur, au 3/4, où il s'impose magnifiquement.

Au rebours des précédents concertos, celui-ci n'a point d'exposition tumultueuse, en manière de prélude improvisé. Tout de suite, les violons énoncent la strophe intégrale du *moderato*. Au lieu d'une effervescence

de sentiment, c'est l'impératif rigide d'une volonté. Nu, simple à donner le frisson, le motif se dessine, tel qu'une vision tracée en signes de feu par une main fatale sur un mur noir. L'alacrité qu'il reçoit de sa force rythmique [1] est étrange, jointe à l'expression funèbre de la mélodie. La sécheresse des violons fait valoir la plénitude du piano, lorsqu'il entre ensuite pour dire l'antistrophe ; l'alternance solennelle se répète quatre fois, avec le même retour à la tonique immuable, et la paraphrase où se délient, plus loin, les facultés agiles du soliste, n'est pas moins serrée. Cette page, avec l'allegro de la troisième symphonie, est peut-être celle où Saint-Saëns a le plus virilement affirmé l'obstination de la vie vers le permanent, la perpétuité de la substance, même sous la circulation décevante des atomes sonores. Dès le début de l'œuvre éclate sa beauté particulière, le tour impersonnel du lyrisme.

Cependant, des octaves chromatiques, un tourbillon ascendant de triples croches présagent des changements plus libres. Une transition d'une extraordinaire simplicité mène à l'andante en *la* bémol. D'abord, du piano, une lourde vague déferle sur le thème sommeillant des clarinettes et des bassons. On sent une chose attendue sourdre dans des limbes indistincts. Bientôt le choral s'éveille ; un cortège d'adolescents, candide, bien ordonné, évolue et chante au seuil d'une cathédrale. Entre chacune de ses pauses, montent les arpèges séraphiques du piano. A l'instant où il s'illumine, à l'*ut* majeur, le soliste le suspend d'un transport agité ; un élan d'amour douloureux, la soif de l'inaccessible trouble l'ordre tranquille du chant. La *cadence* est farouche : quatre trilles au grave bouleversent les abîmes pesants du piano. Mais soudain le choral s'en échappe, ressuscité dans une forme éblouissante, avec la conte-

1. V. plus haut, ch. II, p. 136.

nance d'un archange à cheval, faisant jaillir des astres en étendant ses ailes. Il envahit l'espace de son rayonnement ; puis on le voit passer sous des portes triomphales, il entre dans les avenues du mystère, et derrière lui, le sillage d'une clarté mourante emplit la courbe immense des horizons.

Rien n'est plus suave qu'au sortir de cet éperdûment, reprise par le soliste, exténuée et lointaine, la phrase du désir mystique. Elle sursaute pourtant une seconde fois, allonge son essor, retentit plus haut. Des sixtes, aux cordes, palpitent dans une progression ardente ; les trombones, passant au milieu, y versent l'éclat d'un plein soleil étalé sur la mer. Le piano est alors emporté par un vertige ; il élargit au-dessus de l'orchestre une couronne étincelante de sons éthérés ; il monte de plus en plus, il s'épuise à toucher le faîte de l'exaltation possible. Si, rompant l'écorce des apparences, la vue d'un être fini pouvait atteindre l'effort intérieur du monde, ses myriades de germes en travail, le jeu entrecroisé de ses forces, et, à travers les modulations de sa fécondité, l'ascension qui le soulève, toujours plus près, vers sa Cause éternelle, cette minute de la mélodie répondrait peut-être à un semblable ravissement. Il ne se prolonge point ; vaincu par la violence même de sa ferveur, le désir s'assoupit ; le piano, qu'irisent les violons, redescend peu à peu, le long d'une spirale chromatique, les degrés frissonnants de l'extase. Une enharmonie referme un voile sur la vision.

La sublimité du morceau est transcendante. Sans en savoir la date, on devinerait qu'il est issu de la phase biblique et chrétienne où Saint-Saëns engendra ses oratorios et *Samson*. Chose singulière, la même année, Wagner composait son *Parsifal*[1]. Il y a plus d'antithè-

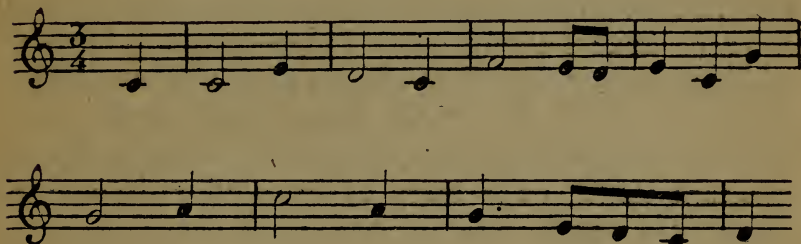
1. Auquel il songeait d'ailleurs, depuis 1856 (v. correspondance avec Liszt, tr. Schmitt, t. II, p. 140).

ses que d'analogies entre les façons de sentir de ces deux hommes. Malgré tout, dans cette partie du concerto, l'accent de la contemplation mystique se maintient à une hauteur surnaturelle, comme dans la scène du Grâl, et la claire ordonnance du mouvement y produit des figurations musicales presque aussi plastiques que celles du drame chanté.

Le reste de l'œuvre, après un tel andante, aurait pu fléchir. Il n'en est rien. Au *vivace*, les motifs du *moderato* repartent avec une énergie nouvelle. Involontairement, le concerto en *ut* mineur représente les deux périodes successives des destinées humaines : d'abord les antiques fatalités ; puis la délivrance, la révélation de la béatitude ; et, dans l'acceptation passagère des pesantes limites terrestres, une activité régénérée, des espoirs sans bornes. Quand les cordes raniment ici la phrase funèbre du premier temps en *sol* mineur, avec un rythme plus agile, sur les triolets contraires du piano, il semble qu'une lumière vivace et libre frémisse en ces formes sombres. Elles marchent d'une allure dogmatique, aisée, précise. On a encore la sensation d'une lutte, mais d'une lutte créatrice, suscitant la naissance de réalités plus parfaites : le motif du 6/8, (en *mi* bémol) en est le fruit, pour ainsi dire, concret : on croirait entendre un ouvrier robuste forger sur son enclume un indestructible outil. L'insistance des notes brisées définit un labeur farouche, insouciant toutefois et jovial. Cette page est épique, sans nulle hyperbole. Elle manifeste le plus haut degré d'une vigueur si sûre d'elle-même que sa tension se règle, comme inconsciemment, sur la résistance de l'obstacle.

Cependant, l'idée n'a pas encore atteint sa gloire totale. Le deuxième andante est une halte de douleur purificatrice. De même qu'au tournant d'une vallée une file austère de pénitents, les violons, les altos, les violoncelles se continuent en style fugué, déroulant le

motif du désir mytique. Graduellement, ce désir se dramatise, une agitation colossale s'accélère au piano, et au bout de son trille en octaves [1], qui s'exaspère comme le cri d'une attente frénétique, le choral apparaît, dépassant sa beauté première, en *ut* majeur et à trois temps :



Il apporte le message de paix, le nôme d'une existence identifiée pour jamais au Principe de toute joie. Le piano le proclame avec le frémissement de trompettes sacrées. Les parties de la période procèdent les unes des autres, se correspondent selon une symétrie ample et tranquille. Quoique nettement close, par la fière impulsion du rythme elle ouvre à l'allégresse un champ illimité, et se développe dans une immense plénitude, forme idéale d'une cité d'élus. Saint-Saëns transfigure ainsi son lyrisme : en effaçant les modes fragiles de sa sensibilité sous le triomphe de la règle, sous une apothéose liturgique, il met en son chant les prémices d'une vie béatifiée, il prélude au cantique qui sortira des êtres unanimes, à l'aurore de la résurrection.

Après le concerto en *ut* mineur, il resta vingt ans sans en composer, pour le piano tout au moins. Dans l'intervalle, ses aspirations s'étaient repliées vers des images de bonheur simplement terrestres. Il ne son-

1. V. sur ce trille, plus haut, ch. II, p. 130.

geait plus à rien chercher au delà du monde visible et de sa lumière. Mais encore demandait-il aux apparences une illusion de stabilité. Il voulait saisir leur point d'harmonie complète avec son intelligence, les voir et les toucher aussi belles que son rêve les exigeait. Aussi l'Orient lui devenait de plus en plus nécessaire. Il savait bien qu'il se ferait un sang nouveau, chaque fois qu'il respirerait aux sources de la clarté. C'est en Egypte, nous l'avons vu, à Louqsor, que fut écrit le cinquième concerto. Saint-Saëns a conclu ou conclura presque toutes les parties de son œuvre, le regard tourné vers l'Orient : ce concerto, il a pu le faire en écoutant jaillir de la terre et du soleil un hymne pur comme les siens.

La *Suite algérienne* n'avait pas suffi à fixer les impressions surabondantes de ses longs hivernages. En 1891, par sa fantaisie d'*Africa* [1], il indiquait l'esquisse d'une conception lyrique et neuve : les épisodes de ce poème, ininterrompus, mais de mouvements variables, se rapportent à la fois aux contrastes des paysages africains et aux phases libres d'un développement instrumental ; la mélodie court du piano à l'orchestre ; et le piano, dans le style d'un concerto, brode les thèmes d'ornementations, d'ailleurs tout à fait appropriées à leur caractère local. Seulement, *Africa* rend surtout l'Afrique elle-même et la sauvagerie de ses aspècts : à un début orageux, haletant, qu'il avait rapporté de Biskra, succède un andantino en *mi* bémol, empreint, dans sa langueur, d'une sorte de placidité, ressouvenir des nuits d'Alger, de leur calme transparence où les objets gardent la fermeté de leurs contours et pres-

1. Au même ordre de compositions appartient la *Rapsodie d'Auvergne* (op. 73), pour piano et orchestre, pittoresque, spirituellement traitée, et condensant de même que la Rapsodie sur des cantiques bretons, les mélancolies ou l'âpre gaillardise d'une très vieille race rustique.

que leur couleur diurne. L'allegretto accroît la sensation immédiate du milieu : le rythme martelé, le passage soudain du majeur au mineur, les fredons aigus du hautbois, ce sont des transpositions directes des musiques et des danses telles qu'il les retenait en errant par les hautes rues; et cette évocation s'anime peu à peu jusqu'à des modes frénétiques : les tierces de l'épisode en *sol* majeur dardent comme un essaim de guêpes ivres ; le thème en *si* mineur, quand il s'enfle aux altos, semble une rafale sèche qui se lève de terre; fauve et monotone, il dit l'accablement des heures brûlantes, la stupeur résignée des hommes; enfin, le thème tunisien tournoie dans une folie bestiale. Les timbres durs et sombres des instruments arabes, les roulements des tympanons se perçoivent à travers les sonorités du piano même. L'intention descriptive prévaut sur le lyrisme.

Le cinquième concerto révèle au contraire, avec le paysage, l'âme heureuse du musicien.

C'est le matin ; il ouvre sa fenêtre. Il est libre, il a jeté loin derrière son dos les tracasseries et les servitudes de l'existence. L'air est immaculé ; la lumière, d'une fraîcheur de perle, s'est déjà répandue sur le courant du Nil, autour des colonnes d'un temple ancien. Plus près de lui, un rayon effleure sa table, y touche les pages du manuscrit commencé. Et tout de suite, il *voit* sa phrase initiale en *fa* majeur, qui danse et sourit, groupe de Muses enlaçant leurs mains délicates. Une consonnance si voluptueuse l'unit à ce qui l'entoure que les tintements légers de sa mélodie se développent sans pouvoir quitter l'accord parfait. Il dessine pour le piano, sur le murmure des cors, le jet d'une gamme limpide, et la laisse redescendre en un trait régulier, d'octave en octave, comme des fontaines se divisant sur la mousse à travers des vasques superposées. Un second motif vient à lui, en *fa* majeur de

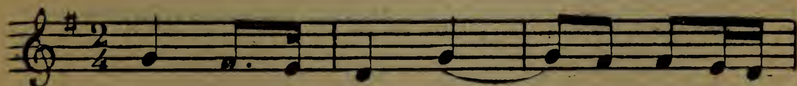
même. Le sentiment calme qui émanait de la musique d'un Mozart par le seul effet de l'unité tonale, ramène ici cette unité. D'une forme à l'autre, sa pensée glisse avec une douceur fluide. Le dédain des recherches d'harmonies, à de certains moments [1], va jusqu'à faire passer son chant de la tonique à la dominante d'*ut* majeur, en finissant sur la tonique. Aussi simples que la lumière, les colorations de son orchestre se posent dans des plans unis, complétant de leurs sobres lignes les mouvements du soliste. Une grâce enjouée rehausse la pompe d'un tutti. Les instants de lutte ont l'air d'une joûte spirituelle entre deux forces réconciliées. Le plan de l'allegro, qui commence à se dessiner, a toute la bonhomie de la joie ; nul souci d'éviter les plus classiques dispositions : un divertissement en mineur est accusé, au milieu du morceau, avec autant de simplicité que dans une sonate de Haydn.

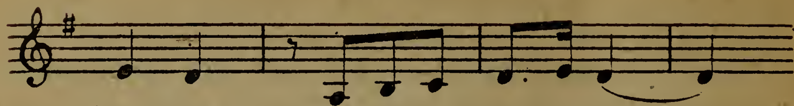
Mais tout ce qu'il y a en Saint-Saëns de moderne, d'occidental et d'instable est impatient de reparaître [2]. Au sein d'un bien-être excessif, quand les choses extérieures et l'âme rendent un son identique, elle ne tarde pas à retomber sur elle-même dans la mélancolie des souvenirs ; ou bien des nostalgies l'emportent. Le *poco rubato*, d'abord languide, d'une tendresse pénétrante et voilée, se termine à une *cadence* magnifiquement impétueuse. La violence d'un désir, un besoin d'action y provoquent une expansion lyrique, aussi large que les plus larges des autres concertos, mais qui s'apaise bientôt et expire à l'aigu après une pause toute orientale sur la médiante. Plus loin, l'*agitato* laisse surgir encore le fonds nerveux, passionné, la virilité combative du musicien. D'autre part, on devine sous des raffinements de structure, sous des ordonnances

1. V. pp. 10 et 11 du concerto.
2. P. 12.

d'accords et des combinaisons mélodiques un art attentif et patient.

Jusqu'ici, dans l'allegro, le paysage s'est presque confondu avec l'enchantement intérieur du rêve. A mesure que le soleil montait, la clarté dévoratrice imposait au vide espace, aux formes lointaines, mouvantes ou en repos sur l'horizon, des apparences féeriques, et les choses les plus brutales devenaient presque irréelles par trop de réalité. Les dernières mesures du morceau, avec les fusées évanescentes du piano, et les quintes ou sixtes des hautbois et clarinettes, voix pastorales éparses et qui s'assoupissent, présagent la mollesse du plein midi. C'est avec l'andante que prennent corps toutes les impressions accumulées par Saint-Saëns durant ces heures de silence et de lumineux anéantissement. A un réalisme brûlant se superposent les chimères de la fantaisie : au début, l'âpre palpitation des cordes, puis l'explosion stridente du piano sur le grondement des timbales, remémorent les musiques africaines et leur tristesse oppressive, uniforme. Ailleurs des lacis de traits s'enroulent, s'évaporent, miroitements volatiles de mirage, traversés par une note des premiers violons de plus en plus haute, mince et tremblante. Trois accords parfaits (*si* bémol, *fa* majeur, *re* majeur), aux longues résonnances, suggèrent à eux seuls l'image d'une étendue embrasée et sans bornes. Le développement est formé d'ondulations sonores successives, affranchies d'une stricte continuité. Entre chaque strophe on sent la détente d'un plein repos. Mais l'âme des sites, l'âme du feu vibrant enveloppe de sa présence continue les phases de la mélodie, et fait un ensemble merveilleusement lié. Tout aboutit à l'allegretto en *sol* majeur, à la cantilène des bateliers nubiens :





Ce fut pour Saint-Saëns le chant d'extase d'un soir diaphane, alors que son cœur trop gonflé des fécondations de la lumière s'ouvrait à une délivrance dans le mystère des astres et la fraîcheur des eaux. Cette phrase tranquille et presque mourante de volupté, recueillie au bord du fleuve antique, sur les lèvres d'esclaves inconscients, il put l'articuler de nouveau comme si elle était de lui, et lui donner dans son poème une solennité d'adoration qui s'élève au-dessus des lieux et des temps.

Cependant, il n'a point voulu s'arrêter sur une impression langoureuse. Avant tout, il cherche en Orient un renouveau d'ardeur, le sentiment d'une vie surabondante, inépuisable. Les lois de la construction musicale coïncidaient avec l'instinct de sa nature pour amener à la fin du concerto une vision de l'Orient orgiastique et sauvage. Bien qu'il en ordonne avec mesure les frénésies, il leur laisse l'essence de leur paroxysme : là se multiplient des lourds battements d'octaves titubantes, les crépitations de tierces, les flèches de traits lancinants envoyés au suraigu. Quel emportement de jeunesse soulève ce molto allegro ! A de certaines entrées des cordes, au dernier motif du piano, il semble qu'un vent d'orgueil et de délire va dilater l'inspiration, jusqu'aux sphères de flamme où succombe le désir humain.

Par son lyrisme pictural, le cinquième concerto n'a pas eu d'antécédents ; la spontanéité de l'émotion, de la facture, la finesse et l'intensité des effets le mettent parmi les plus séduisants chefs-d'œuvre du musicien, et c'est peut-être le plus achevé de ses concertos.

Le concerto est une des formes qui font le mieux mesurer l'émancipation du sentiment et de la personnalité chez les modernes. Pas plus que cette émancipation elle-même, il n'a sans doute encore atteint le terme de son développement. Le mérite de Saint-Saëns sera moins d'avoir porté le genre à sa plus nette splendeur que de lui avoir posé une limite et une règle. Son lyrisme est tonique, nourricier parce qu'il nous dévoile jusqu'où peut aller l'exaltation du Moi, sans rompre son harmonie nécessaire avec la réalité. Toutefois il n'a pu délivrer le concerto de son infirmité native, l'exubérance envahissante d'une personnalité instrumentale, puisque, sans elle, le genre cesserait d'être. La suprême force pour celui qui crée est d'agir invisible au milieu de son œuvre, en proportionnant à tous les éléments une somme impartiale d'existence. C'est pourquoi nous trouverons Saint-Saëns plus grand dans ses symphonies.

CHAPITRE VI

SYMPHONIES

Ce phénomène, dans l'ordre de la nature, est constant : plus une espèce est compliquée d'organisation, moins elle est féconde. Au premier coup d'œil sur l'histoire du genre symphonique, la même loi se vérifie avec une netteté singulière. Haydn put faire plus d'une centaine de symphonies. Mozart fut arrêté à la quarante-neuvième. Beethoven mourut avant d'avoir ébauché la dixième. Schubert n'en laissa que huit, dont l'une, incomplète. Mendelssohn, Schumann et Brahms se bornèrent à quatre, Franck à une seule, et la troisième de Saint-Saëns a marqué pour la symphonie pure un point culminant où lui-même, depuis, n'a plus tenté d'atteindre.

C'est qu'Haydn, à ses débuts tout au moins, traitait une symphonie comme un simple quatuor, amplifié, augmenté de deux cors, de flûtes ou de hautbois. Beethoven et, en général, les quelques grands musiciens qui l'ont suivi, ont voulu que toute la somme des forces expressives dont dispose l'instrumentation fût mise en jeu dans une symphonie, qu'une création symphonique parût l'abrégé d'un univers. Par suite, une sym-

phonie belle et pleine en toutes ses faces est devenue un miracle prodigieux à enfanter.

Cette forme s'est revêtue, avec le temps, d'une dignité croissante, précisément en raison de son ampleur et de ses difficultés.

Elle exige tout d'abord les mêmes dons que la musique de chambre. Son mode de construction ne diffère point, dans l'essence, de celui d'une sonate, et les deux formes eurent une commune origine, la suite. Qu'il s'agisse d'une sonate ou d'une symphonie, il faut au compositeur la même faculté abstraite de faire vivre par des combinaisons multiples deux ou trois thèmes souvent rudimentaires. Mais quel problème autrement ardu de pousser l'amplification de ces thèmes à travers seize parties d'orchestre ou plus, sans perdre de vue la progression de l'ensemble, et en dispensant aux moindres parties leur juste part de mouvement! Aussi l'unité d'une symphonie, quand elle est parfaite, prend-elle une majesté unique ; car le nombre des forces agissantes que se soumet la pensée ordonnatrice confirme d'autant mieux sa puissance de coordination.

En outre, une symphonie est volontiers plus vaste qu'une sonate, et pour l'édifier jusqu'au faîte, des mains singulièrement robustes sont nécessaires. Même parmi les plus magistrales, on compte celles qui se soutiennent et vont s'accroissant durant les quatre morceaux, jusqu'au terme.

Une symphonie est aussi plus impersonnelle qu'un concerto. Nul solo ne doit s'y prolonger ; le quatuor des cordes ou celui des bois supporte et retient la masse totale, mais n'exerce pas d'hégémonie débordante. La volonté du compositeur, appelant à soi les voix de l'orchestre d'après les nuances de l'expression mélodique, ne permet à aucune d'opprimer les autres ; elles se limitent en se complétant, et leur tout constitue une synthèse terminée, cosmique de l'art instru-

mental. Lorsque le musicien a su propager jusqu'aux dernières fibres de sa conception la vertu vivifiante de son amour, la symphonie paraît exister par elle-même, elle reçoit une sorte de vitalité autonome. Devant une symphonie, on songe moins à celui qui l'a faite et à la présence directe de son souffle créateur qu'à l'activité immédiate des formes elles-mêmes se groupant, se disjoignant, se recomposant. Les formes ont absorbé toute la ferveur lucide de l'artiste, au point que sa personne lyrique s'efface dans le frémissement de son œuvre. Il se rend ainsi témoignage qu'elle est assez complète d'éléments, vivace de structure pour se maintenir dans l'être par la seule impulsion de son effort organique. Ces tendances impersonnelles de la symphonie rehaussent son caractère auguste, surtout quand les motifs se pénétrant, germant les uns des autres, imitent la cohésion du monde tangible où les énergies qui façonnent la matière concordent si exactement qu'elles semblent porter en elles-mêmes le principe de leur sagesse.

Les similitudes d'une symphonie avec un système de forces vivantes en font une épopée symbolique du monde et des forces. Sans doute elle ne reproduit pas strictement les lois des phénomènes. C'est une figuration de la vie à la fois réduite, abstraite, et surexaltée. Elle ne retient des êtres que la vibration intime de leur mouvement, et cette vibration, elle l'élève à une intensité que n'atteignent jamais les êtres réels. Elle assouvit, dans les instants d'unisson, un appétit d'unité complète, tandis que la matière ne pourrait se rapprocher d'un état homogène sans revenir au chaos. Elle peut même, comme chez Beethoven, représenter un sursaut frénétique d'indépendance, le besoin de procréer une réalité plus harmonieuse et libre que celle de l'univers, ou modelée sur l'ondulation du rêve et de la pensée inconsciente qui, abandonnée à sa fantai-

sie, non soumise à des concepts, suit un objet, le laisse, le reprend, entrecroise ses détours, combine les images dans un réseau presque inextricable d'associations. Néanmoins, les analogies surabondent entre l'épanouissement d'une symphonie et l'évolution des forces naturelles [1]. Pendant qu'une symphonie se développe, lorsqu'une large introduction a posé le thème fondamental, et qu'avec l'allegro, comme s'échappant d'une sphère qui se brise, les sonorités rapides rayonnent au sein de l'espace, divergentes, mais retenues dans l'orbite d'une seule idée, on éprouve quelque chose de la commotion éblouie qu'on aurait à voir commencer, au fond de l'éther, une gravitation d'astres, ou, devant soi, éclore soudain une forêt en fleurs. La dispersion des apparences à travers les modes infinis du changement et la continuité des mêmes formes génératrices, la constance des causes, le retour périodique des phénomènes sont symbolisés par une symphonie avec la plus impressionnante justesse. Un thème, sans altérer sa substance, évolue d'un groupe d'instruments à un autre. Une partie des bois soutient une harmonie, tandis qu'aux flûtes tremble et fuit le mouvement mélodique, ou bien, comme dans la troisième symphonie de Saint-Saëns, (au début de l'allegro), les contrebasses frappant à intervalles réguliers la tonique, et les violons tramant en progressions contiguës le motif où la même tonique se réitère invariable, cette note originelle, matrice commune, coexiste avec les sons successifs qui s'en détachent, et quand ils ont achevé leur circuit, ils s'y replongent, comme aspirés par elle.

La symphonie reproduit idéalement, non les seules lois de la matière, mais l'ordre métaphysique de la Création. Dans les passages tumultueux, un principe de sympathie transforme l'antagonisme des voix en

1. Sur les points de contact de la musique avec la nature, v. plus haut, ch. I, p. 89.

d'harmonieux enlacements. Si certains thèmes s'évertuent à rompre la progression des autres, à les étouffer sous eux, le mieux constitué prévaut, s'assimile une part de leurs éléments, et la symphonie entière marche vers plus de largeur et de magnificence, jusqu'à ce que le finale en comble la plénitude. Aussi, au contact d'une grande œuvre symphonique, l'âme s'élargit à la mesure de cette immense éclosion de vie, pour s'imbiber de toutes ses sèves, et recevoir en une seule masse d'ondes vibrantes la compréhension totale du monde qu'elle peut réfléchir.

Un dernier caractère détermine la solennité du genre. Les maîtres qui ont fait des symphonies se sont continués dans un esprit de tradition plus austère qu'ailleurs. Ils ont travaillé sur un plan graduellement plus complexe, dont Beethoven posa les proportions extrêmes, mais qu'après lui, les modernes n'ont plus modifié.

Nous trouvons maintenant tout simple qu'Haydn ait inventé la forme symphonique. De la suite d'orchestre à la symphonie proprement dite le pas était court à franchir. Et cependant personne, si ce n'est peut-être Gossec en France [1], n'en avait eu l'idée. Bach avait écrit quatre suites d'orchestre ; au delà de la suite, il ne pressentit rien. Traiter en contrepoint des motifs de danse était insuffisant. Il fallait qu'une émotion continue mît entre les mélodies un rapport plus intime que celui de l'unité tonale, que le développement pût se passer, au moins extérieurement, des contreforts de l'architecture scholastique, et que l'orchestre, au lieu d'être maçonné abstraitement comme les parties d'une fugue, fût un organisme délié, mobile, accru, diminué d'après les phases du sentiment. Haydn, en accomplissant cette évolution, fit une chose plus étonnante que

1. Sur ce point et sur le développement historique du genre, v. Michel Brenet, *Histoire de la symphonie*.

Beethoven, plus tard, en amplifiant la symphonie jusqu'à des dimensions colossales. Un certain nombre des effets que Beethoven approfondira sont déjà indiqués dans les meilleures de ses symphonies, dans les dernières surtout où il avait pu mettre à profit l'augmentation de puissance sonore et d'étendue imprimée par Mozart aux siennes. Telle de ses introductions, riche de substance harmonique, placide, formidable comme une lourde nuée féconde, dépasse avec sa majesté nue les plus nobles largos de Beethoven. Il a des menuets, d'une alacrité qui présage le scherzo ; plus d'une fois, brisant les formes courtoises, il y a inséré des motifs franchement populaires. Il fixa les deux modèles classiques d'andante, le thème à variations et la romance librement paraphrasée. Çà et là il ébaucha des intentions symboliques (symphonie des *Adieux*). Seulement les grands effets — il les obtient dans les passages lents — ne durent que quelques mesures; il ne se fatigue point à les grossir. La bonhomie de ses rythmes est sans nulle recherche. Il efface sous une joviale aisance les artifices des mouvements contrapuntiques. Dans son orchestre uni et clair, merveilleusement articulé, les bois et les cuivres n'ont souvent qu'un rôle adventice. Les basses séjournent peu au très grave ; les énergies furieuses ou confuses sont presque éliminées. A travers la vivacité pétillante des traits on retrouve la rectitude sans passion d'un primitif. La symphonie reste encore un poème d'intimité, le dessin réduit d'un grand tout et non un grand tout.

Mais une fois la forme créée, Mozart eut le champ facile. Avec insouciance il hérita du domaine ensemencé pour lui. A huit ans, il savait déjà mettre debout une symphonie à huit parties. La plupart de ses symphonies sont en majeur. Il laissa intacte la structure du premier temps, conserva le menuet, termina le plus souvent par un rondo. Les périodes mélodiques, les

morceaux eux-mêmes ont une longueur restreinte. Les coupes de l'œuvre, son maintien, si l'on peut dire, s'harmonisent à la vie sociale de l'époque. Cependant il n'y avait dans son tempérament ni la gaîté, ni le fond solennel d'Haydn : son ardeur fébrile de sentiment devait agir sur la forme de ses symphonies. Le style a une pétulance impétueuse, un aplomb décisif, et des moments de langueur plaintive. Aussi les oppositions sont elles plus accusées que chez Haydn entre les passages de plein orchestre éclatant et les épisodes recueillis; les instruments à vent pénètrent l'orchestre d'une coloration plus nuancée et tendre. Il n'a pas hésité, dans la symphonie en *ut* (*Jupiter*) à introduire une fugue, coupée de pure mélodie, et il sait enflammer cette scholastique sans la dépouiller de son austérité. On voit, en ce finale, revenir un dessin de brefs triolets que l'allegro avait déjà indiqué. Ailleurs (rondo de la symphonie en *mi* bémol) il insiste sur de complexes entrelacements, on suspend par une pause la course d'un thème rapide. Analysées, les symphonies de Mozart font trouver moins anormales les conceptions prodigieuses de Beethoven.

Ce qui était pour Mozart une simple trouvaille accidentelle devient dans Beethoven un attribut spécifique. Sa réflexion tenace, son désir sauvage de liberté l'amenèrent à transformer, de parti-pris, le plan de la symphonie. Il attribua, comme on sait, une étendue presque égale à chacun des quatre morceaux, maintenant toutefois à l'allegro un caractère d'intériorité plus abstraite et retardant jusqu'au finale la plus forte expansion des sonorités. Bien qu'il lui soit arrivé de rajeunir le menuet traditionnel et calme (8e symphonie), il assouvit son impatience d'affranchissement par la création du scherzo, forme libre où se multiplient plus qu'ailleurs les répliques entre les groupes, et dont le rythme ternaire, çà et là mêlé de mesures à quatre

temps, adapte ses combinaisons agiles à la poursuite fougueuse d'un but entrevu ou à une ironie romantique nuancée de mélancolie. Le scherzo lui-même est, en plusieurs symphonies, soudé au dernier temps; et, dans la Neuvième, l'adagio, l'andante, le presto, la reprise du scherzo et l'énorme finale, tout se tient. S'il ne poussa point cet appétit d'unité plastique jusqu'à faire évoluer les quatre morceaux sur l'axe d'un seul thème — ce qu'ont osé Saint-Saëns, et, à son exemple, d'autres modernes — il s'imposa de déduire d'un infime élément une série insatiable de corollaires, d'épuiser, en quelque sorte, les modifications possibles d'un thème. Et ses thèmes donnent la certitude d'une vie intérieure simultanée. Leur végétation impatiente semble se ruer vers la lumière en dehors d'une hiérarchie rationnelle. On les sent germer à la fois et se disputer leur part du développement. Tantôt un dessin épisodique, paraissant d'abord, masque la phrase dominante, plus loin manifestée; tantôt le fragment d'un thème se produit avant le thème total. De brusques silences arrêtent le mouvement; ou un accord, redoublé avec rage, devient, pour un instant, le point hyperconscient de l'idée. En donnant aux conduits, aux épisodes la même ampleur qu'aux motifs fondamentaux, il en viendrait presque à supprimer toute apparence d'architecture. Les lignes directrices se laissent suivre pourtant, si fuyantes qu'elles veulent être (allegro de la Neuvième). Beethoven n'essaye point d'éluder les grandes lois, celle de la gradation, de la symétrie des strophes, et avant tout, puisqu'il exaspère les contrastes, l'alternance rythmique de l'exaltation et de la détente.

D'ailleurs, il n'est rien, dans ses symphonies, qui ne concorde avec l'étrangeté volontaire du plan : pris en soi, les thèmes sont souvent très courts, des explosions de notes, soudaines à la façon d'une décharge

électrique, des sursauts frissonnants, d'une rudesse sombre ; à moins qu'il ne construise des périodes larges, ici grandiloquentes, solennelles, là, fantaisistes en leur circuit, suavement pastorales et badines. Les accents du rythme se posent volontiers à des places imprévues, font saillir des angles bizarres, jettent des coups de lumière terribles parmi d'opaques rembrunissements. Sachant que les dissonances s'atténuent dans la cohésion de l'orchestre, il en hasarda de déchirantes, et même, un heurt monstrueux d'harmonies (au presto de la Neuvième, première mesure). L'orchestre de Mozart n'était qu'un cerveau lucide ; celui de Beethoven a de profondes entrailles. Les basses plongent dans le mystère et l'indéfinissable, s'agitent avec la cécité confuse de forces souterraines, exhalent une rumeur de futaie obscure (symphonie en *la*, fin du *vivace*), et s'émancipent en des traits dont l'allure contrariée par la pesanteur des timbres tourne au gigantesque. Il renforça la densité des ensembles, sans outrer la violence des cuivres ; mais son orchestration a quelque chose de plus particulier : c'est le caprice et la surprise incessante des groupements. Comme chaque partie s'évertue à se faire jour, à prendre une valeur, les teintes instrumentales se transformeraient à tout instant, si l'unité d'impression n'exigeait la persistance de certaines sonorités. Les hautbois, les clarinettes, les cors, très mobiles et indépendants, laissent trembler sur le mouvement mélodique leur trouble angoisse ou leur enchantement vaporeux. De la sorte, la symphonie orchestrée ressemble à un prisme qui colore et décompose les moments d'un rêve assez vaste pour enfermer l'image multiforme de l'Etre universel et de ses fluctuations.

Beethoven a, le premier, fait de ses symphonies un cycle d'épopées symboliques.

De telles œuvres ne s'adressent plus à une élite res-

treinte, ni au sens intime de chaque homme isolément; elles peuvent emplir de vastes lieux, dominer des multitudes. A presque toutes, malgré la diversité de leur caractère, conviendrait le nom d'Héroïques : engendrées par un âpre vouloir, elles suscitent de même dans nos volontés une contraction d'effort qui les porte au-dessus de leur énergie moyenne. Le cœur d'un héros bondit sous leurs tumultes, s'apaise avec leurs accalmies; seulement c'est un héros au front sévère, inquiet, en quête de voies inconnues, indigné contre ses limites, se débattant avec les réalités, quand elles lui révèlent leurs lois tristes, n'en acceptant qu'un mirage d'idylle, ou des impressions religieuses et calmantes. Dans les formes abstraites du développement passent tantôt des hallucinations de guerre, comme un cri : Aux armes! jeté du fond de la nuit, de sinistres étreintes, des agonies, des victoires, tantôt l'éveil candide du matin sur les plaines, le tremblement d'une eau courant sous les feuillages, des danses de paysans robustes, d'immenses chœurs mystiques. Trois de ses symphonies, l'*Héroïque*, la *Pastorale* et la *Neuvième* (à cause du finale) sont, en partie, des Poèmes symphoniques, à cela près que les thèmes ne suivent pas une donnée descriptive continue. Il croyait avoir bâti de libres fictions, et c'était le tempérament collectif de l'Allemagne qui s'émancipait par sa musique, avec ses contrastes de douceur et de sauvagerie, de fantaisie et de carrure disciplinée, sa vigueur de synthèse, d'idéalisation, son effervescence sentimentale, son besoin d'aller jusqu'au fond des choses. Mais parce que Mozart et Haydn, ses maîtres, lui avaient laissé une tradition définie, il épura les qualités violentes de la race, garda de la mesure dans son lyrisme, et ses symphonies ont pu devenir, comme les épopées d'Homère, une sorte de patrimoine universel, une des plus hautes sources de la tradition.

Après lui, le don symphonique n'en resta pas moins propre à l'Allemagne, aux pays du Nord, et à la France. Si des Italiens modernes, Sgambati entre autres, ont écrit quelques symphonies, une influence allemande les y a déterminés. C'est évidemment que l'imagination abstraite, sans laquelle on n'est point symphoniste, est plus développée chez les hommes du Nord, moins profonde au Midi. Parmi les rejetons de la souche aryenne, les Germains et les Celtes, demeurés longtemps tout barbares, durent conserver plus intacte l'intuition de l'unité primordiale du monde, jadis configurée dans les poèmes de l'Inde, ces massives symphonies verbales. Or, l'œuvre symphonique, par la dispersion ou la fusion des thèmes au sein de voix multiples, établit d'autant plus fortement l'impression de leur unité, la présence d'une force substantielle coulant, sans se perdre, de mode en mode.

Toutefois, même en Allemagne, la symphonie ne se soutint pas au degré de puissance où l'avait exaltée Beethoven. Schubert se hâta de la réduire à des dimensions plus simples : dans les siennes, une sonorité intime, de la tendresse, peu de choses grandes ; la mieux venue de toutes, bien qu'inachevée, celle en *si* mineur, avec sa couleur inquiète et sombre, présageait Schumann. Mendelssohn, au rebours, consacra dans une pompe d'oratorio l'ampleur naturelle au genre. Il y introduisit le choral et des épisodes de contrepoint dramatisé, amenés par le mouvement canonique des voix jusqu'à une prodigieuse richesse d'expression. Il écrivit des scherzos à deux temps. Un orchestre fortement assis, taillé à grandes lignes, ardent et clair, la continuité chantante des phrases, des souvenirs liturgiques avoisinant des notations directes de paysages (premier morceau de l'*Ecossaise*), une colère de prophète courbant sous sa main la mer en tumulte (allegro de la *Réformation S.*), tous ces aspects plantureux

pouvaient rendre son rêve musical presque aussi solide qu'une représentation figurative, extérieure de la vie. Mais sur quatre symphonies, une seule, l'*Ecossaise,* va d'un bout à l'autre, sans faiblir. Trop souvent, la perfection architectonique de l'orchestre est impuissante à masquer le manque d'effort et de volonté, l'absence d'imprévu, la rectitude excessive.

Schumann se souvint quelquefois de ses magnificences, en les compliquant (*solennamente* de la troisième S., *lento* de la quatrième). Par tempérament, il devait plutôt revenir aux intimités délicates. Les bois reçurent de sa mélodie un timbre mélancolique inimitable : ainsi, dans la symphonie en *re* mineur, la romance pour clarinette et hautbois, ou, dans le *molto vivace* de celle en *si* bémol, leur motif *dolce*, ombré d'un fugitif dessin d'altos. En général, ses idées, si solides qu'elles soient, sont nées moins symphoniques que mélodiques : le scherzo de la troisième symphonie aurait peu perdu à être écrit pour deux ou trois instruments. Maintefois les basses se contentent d'accompagner le chant, au lieu de suivre des voies distinctes. Quand l'orchestration veut être éclatante, elle devient criarde; tout y bouillonne à la fois : une cuve de bière fermentant. Ses symphonies, bien qu'avec l'expérience il en ait atténué la faiblesse plastique, s'imposent surtout par une brûlante impétuosité de passion.

Moins encore celles de Brahms visent à une largeur épique, à l'irradiation des sonorités. Il ne se rapproche de Beethoven — du Beethoven des dernières années — que pour outrer ses tendances ésotériques et rudes. Le travail des rythmes est savant; l'accent mélodique, âpre, comme celui de la langue allemande. Il a une écriture instrumentale serrée, mais dure, morose. La flamme de vie reste, en quelque sorte, à l'intérieur de l'idée qu'il mène de déduction en déduc-

tion, sans trop se soucier de l'effet obtenu. Çà et là, un charme languide, de fougueux caprices rappelant le style des *Danses hongroises* (allegro giocoso de la 4e s.) rompent l'aridité du développement.

Après lui, plus rien, dans les travaux symphoniques de l'Allemagne et du Nord, n'a osé se mesurer avec les formes originales de Beethoven. Volkmann, solide et froid, Bruckner, wagnérisant, n'ont su être que des disciples. Liszt, Goldmark (*la Noce Villageoise*), Richard Strauss ont abandonné la symphonie pure. Le norvégien Svendsen y fait prévaloir des thèmes locaux, traités d'une manière impressioniste, comme dans une Suite pittoresque. Les Russes sont attirés surtout par le Poème symphonique, et leurs symphonies sont d'une architecture trop asiatique (l'*Océan* de Rubinstein, la S. *Pathétique* de Tschaïkowsky), prolixes, fastueuses, exaspérées.

En France, il semble qu'une école aurait pu se constituer dès la fin du XVIIIe siècle. Il y avait à Paris, en 1778, assez d'auditeurs musicalement préparés pour que Mozart apportant une symphonie fût acclamé et compris. Nos dons logiques, constructifs, notre génie d'instrumentation s'harmonisaient aux nécessités du genre. Mais les compositeurs ne pensaient qu'au théâtre où les portait l'engouement général. Gossec fut une noble exception. Plus tard Cherubini ne hasarda qu'une seule symphonie. Avant qu'un mouvement ne se prononçât, il fallut la secousse imprimée par Habeneck et par l'œuvre de Beethoven. Tout d'abord, une explosion bizarre : la *Fantastique* de Berlioz. Ce n'était pas une symphonie proprement dite [1]. Incessamment, et d'une façon voulue, ce poème suggère des hallucinations figuratives ; le décousu des épisodes, qui serait absurde

1. Sa *Symphonie funèbre et triomphale*, œuvre de circonstance, sort également des données du genre, puisqu'elle adjoint à l'orchestre une musique d'harmonie et des chœurs.

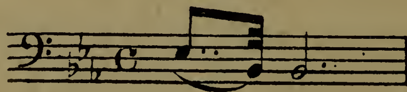
dans une symphonie abstraite, convient à ces visions fragmentaires, défilé d'ombres spectrales, ou réminiscences fiévreuses du réel. Le *Songe d'une nuit de sabbat*, le *Dies irae*, en *ut* mineur, ont évidemment impressionné Saint-Saëns dans sa jeunesse ; et sans parler ici de la *Danse macabre*, l'élément funèbre et fantastique de sa troisième symphonie (allegro et scherzo) tient de Berlioz son origine. Mais Berlioz lui-même ne fit ensuite rien d'analogue à son unique symphonie, et elle n'eut point d'action immédiate, en France, sur les symphonistes contemporains. Gouvy, Reber, Pierre Baumann [1], furent en effet des classiques. Prenant moins pour modèle Beethoven que Haydn ou Couperin et Rameau, ils aimèrent les conceptions mesurées, bien bâties, aisées et lumineuses, où la science s'effaçât sous l'agrément. Leur style est intermédiaire entre celui de l'Ouverture française et la sévérité allemande. Les symphonies de Gouvy ont l'air, à présent, de choses timides, anémiées. Devant la résistance du public d'alors à toute musique sérieuse, non rossinienne, ils furent courageux pourtant, ces hommes de transition, fatalement éclectiques. Et leurs tentatives sont d'autant plus nobles, que jusqu'à ces vingt dernières années, personne, sauf Saint-Saëns, n'eut la force de planter sur notre sol une œuvre symphonique aussi vivace et française que, jadis, nos cathédrales.

Les symphonies de Saint-Saëns, par le seul fait qu'el-

1. Malgré l'effacement de soi qu'exige une œuvre impersonnelle, l'auteur ne pouvait négliger de nommer ici celui de ses ancêtres à qui ce livre est dédié. Pierre Baumann (1797-1872), né à Lille où il mourut, d'une famille vouée à l'art depuis deux siècles, chercha peu la gloire, mais il eut un élève illustre, Lalo. Au nombre de ses compositions sont quatre symphonies, dont l'une, très vaste, en *fa* majeur, souple de structure, élégante, mouvementée, compte parmi les plus vigoureux essais de l'école classique française en sa formation.

les existent, supposent donc des facultés inestimables. La première laissait déjà loin derrière elle ce qu'attendait son époque. De la première à la seconde, il accomplit un pas de géant. La troisième se lève, sans hésiter, en face des plus hautes de Beethoven.

Pour un jeune homme qui n'avait pas encore ses dix-huit ans — car c'était en 1852 — il y avait une témérité superbe à vouloir dompter du premier coup la moins accessible des formes instrumentales. Et ce ne fut pas une modeste esquisse. Avec l'impatience d'un génie adolescent, dévorant en désir la carrière qui s'allongeait devant lui, il brûlait de donner sa mesure, il aurait, s'il l'avait pu, fait tenir dans une seule poussée d'idées la somme de ses créations possibles. Il bondit à l'exécution de sa symphonie comme à une bataille qu'il était sûr de gagner. On y sent encore, après cinquante ans, la gaîté, la crânerie, la fraîcheur vibrante de son travail. La tonalité (*mi* bémol) annonçait un sentiment triomphal. Le plan accusait son penchant natif aux constructions larges et majestueuses, nettement pondérées. A l'entrée du premier morceau, un solennel adagio de huit mesures s'ouvre à la façon d'une porte retentissante et se reproduit deux fois dans la longueur de l'allegro. Les violoncelles et les contrebasses posent un rythme despotique,



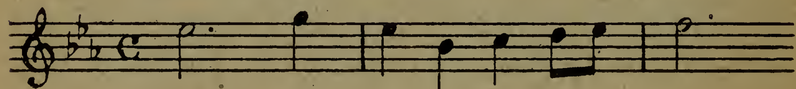
auquel les instruments à vent répondent en des accords paisibles. L'antithèse entre les notes profondes des cordes et la sonorité plus claire des bois constitue aussitôt deux groupes plastiques bien divisés. La pensée est née orchestrale; on ne pourrait la concevoir autrement que répartie, distribuée parmi les timbres contrastés de la symphonie. L'instinct national guer-

rier, les enthousiasmes candides de Saint-Saëns, la force d'expansion de sa nature, son amour des grands décors, simples et robustes, sont ici hautement magnifiés. Du rythme de l'adagio les violons déduisent sans effort le thème de l'allegro, d'une belle alacrité frémissante. Seulement, l'austérité et la cohésion du style symphonique ne se soutiennent pas. Presque aussitôt éclate en *ut* majeur un motif d'apothéose militaire, dont les fanfares sont augmentées de fréquentes timbales, sur des triolets ascendants de cors et de trompettes. Le souci de meubler brillamment l'orchestre entraîne du remplissage. Un peu plus loin, le troisième motif rappelle avec trop d'insouciance la manière de Mendelssohn, son onction fluide. Cette symphonie, comparée aux deux autres, laisse constater que, malgré le mot de Berlioz, « l'inexpérience » n'a pas « manqué » à Saint-Saëns. Mais l'ingénuité de l'inspiration est justement dans cet éclat fébrile, dans ce dramatique extérieur et superficiel. D'ailleurs, l'*allegro scherzando* dégage en toute leur aisance des qualités plus intimes. Il raconte un bonheur facile (les teintes azurées du *sol* majeur), et la phrase du hautbois, maigre d'abord, mais franche et bien troussée, s'étoffe en d'adroites combinaisons de timbres. A cette mélodie purement française vient se superposer un thème mendelssohnien, plus sentimental. Des nuances particulières révèlent une attention constante aux effets instrumentaux : tandis que les flûtes et les clarinettes reprennent doucement la strophe du hautbois, cinq altos soli rembrunissent sous elles une harmonie grave. La fin, par les pizzicati disséminés et les sons perdus des *bois*, fait pressentir un des attributs originaux de Saint-Saëns, celui de joindre à une précision ferme des sonorités impondérables, presque incorporelles.

L'orchestre redevient somptueux dans l'adagio. Il a beau se développer d'après une méthode de paraphrase

diffuse. La plainte de la clarinette, sur des tremolos, — décorée, au premier temps de la mesure, d'un accord des harpes, indique une maturité de sentiment déjà profonde. L'emphase de son pathétique serait faite pour une douleur royale : la Cassandre des *Troyens* aurait pu lui emprunter plus d'une inflexion. Le rythme du 9/8 favorise la souplesse de la polyphonie. Il est surprenant qu'à l'âge où il conçut cet adagio, le musicien ait été capable de soutenir aussi longtemps une expression statique et méditative. Mais l'allegro maëstoso, introduit par un joyeux roulement de timbales, assouvit son besoin d'héroïsme actif, de splendeur haut résonnante. Une petite flûte, quatre bassons, un saxhorn basse et un saxhorn contrebasse, trois trombones, quatre harpes, s'ajoutant au reste des *bois* et aux cordes, font une grosse instrumentation. Elle ne quitte pas cependant le sérieux de la symphonie pour le tapage et le clinquant d'une marche militaire. Au *piu allegro*, le thème,

2ds V. et altos.



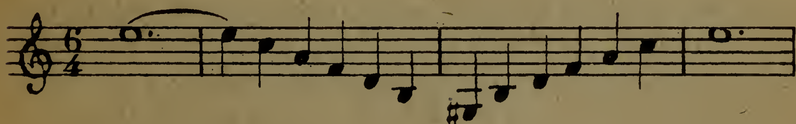
bien qu'il sonne un assaut, est traité en *imitations* scholastiques, et provoque de sévères entrelacements. Le mouvement converge à un crescendo formidable, arrêté sur un point d'orgue. Ce dernier morceau, tout *en dehors*, soleillant, est extraordinaire d'ardeur motrice et d'entrain, de cet entrain français qui rend le désir et l'acte simultanés, et culbute les résistances sous une furieuse décision.

De la première symphonie à celle en *la* mineur le contraste est énergique. Elle vint sept ans après [1] : du-

1. En 1859 ; mais elle n'a été publiée qu'en 1878. Entre la première et celle-ci, il en avait écrit une autre qu'il détruisit comme indigne de ce qu'il pressentait.

rant cette période, la constitution mentale de Saint-Saëns s'etait en partie rénovée. L'expérience avait atténué chez lui l'ivresse de manier son art. Il avait acquis une fermeté de travail inflexible ; son effort savait se concentrer sur une surface restreinte, et, dominant les moyens matériels, tirer sa vigueur de la sève interne de l'idée. Son accroissement de puissance réfléchie trouva son emploi rationnel dans une composition serrée, sobre, ascétique, d'une stricte cohésion. Il retrancha de sa nouvelle symphonie les organes accessoires ou les timbres trop éclatants : peu de timbales, aucune harpe; point de trombones. Avec le thème du 6/4, par un changement de rythme, il fit un sujet de fugue sur lequel il fonda toute l'ossature de l'*appassionato*. Il ranima la dernière phrase de l'adagio au cours du prestissimo, où revint aussi le motif en tierces du scherzo. La raison et le rêve s'équilibrèrent dans son plan, le premier morceau étant d'une sévérité scholastique sans analogue, et les autres ayant un charme plus simple de mélodie.

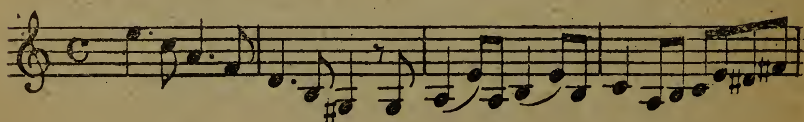
L'*allegro marcato* et à sa suite l'*appassionato* figurent un des plus beaux actes du drame que ses œuvres successives ont construit entre la volonté consciente et les lois qui la dépassent. Dans l'exorde, le va-et-vient rapide du 6/4 au 4/4, l'incertitude passagère à l'égard de la tonalité dominatrice (*la* mineur ou *re* mineur), mettent une impression anxieuse. Un dessin orbiculaire, interrogatif d'accent, s'abaisse



et remonte de tierce en tierce. Les groupes instrumentaux à travers lesquels il passe entrelacent comme les figures de cercles qui se couperaient entre eux. Mais

cette géométrie est effacée par l'intonation suspensive du thème, d'autant plus saisissante qu'au *piu allegro* (4/4) deux accords secs l'interrompent de leur dure apostrophe. Un dialogue en récitatif précise l'inquiétude du sentiment; les violoncelles et les contrebasses enfoncent un rythme inégal dans la circulation plus dense des parties, et se dégagent à leur tour pour articuler une réponse au chant. Ensuite la complexité se dissipe; seules persistent des voix isolées, confidentielles; tels que deux acteurs principaux détachés d'un ensemble dont ils résument la volonté, un violon solo et un hautbois solo promènent la forme du premier thème. La cadence, grave et ralentie, annonce la soumission de l'âme errante à l'ordre universel que la fugue va consommer.

Il n'y avait eu jusque-là qu'un exemple notable d'une fugue symphonique régulièrement conduite (finale de la symphonie : *Jupiter*); et même Mozart avait adopté ce mode de développement par une simple fantaisie musicale, sans en prolonger les déductions. Ici, l'accord est fondamental entre la spiritualité abstraite de la pensée et le caractère d'une fugue. Cette fugue est la clef de voûte du morceau tout entier, puisque l'aspect des moindres épisodes reproduit la structure du *sujet* :



Squelétique et anguleux en commençant, il s'achève plus arrondi, avec une solidité plantureuse. Et depuis ce *mi* générateur jusqu'aux dernières notes de l'appassionato, il n'est pas un détail où ne se continue soit l'une, soit l'autre des mêmes dispositions rythmiques (noire pointée et croche, ou noire suivie de croches). Le dogmatisme austère d'un seul thème s'imprime aussi bien aux passages de pure mélodie qu'aux *divertisse-*

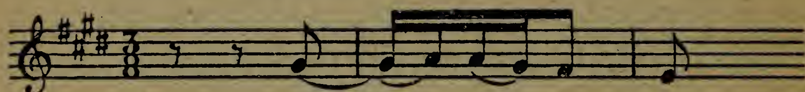
ments en contrepoint. Une nef d'église, dans la concordance des arcs et des piliers, n'atteste pas à ce degré despotique, un pareil simplisme unitaire ; car l'unité de la symphonie est une victoire sur des éléments mobiles, ne s'obtient que par un terrible effort dominateur.

L'effort dont procède cet allegro ajoute à la vigueur de l'accent, mais se dérobe sous l'aisance extraordinaire de l'exécution. On croirait assister à une vision d'Ezéchiel : les vertèbres constitutifs de la fugue, au souffle de l'esprit, se multiplient en des formes organisées qui se dressent, respirent et marchent. Rien ne ressemble à un exercice d'école traité orchestralement. Par l'introduction progressive des premiers violons, puis des deuxièmes avec les hautbois, des violoncelles et des bassons, des altos, des flûtes et des clarinettes, le *sujet* reçoit une merveilleuse croissance de vie. Les oppositions des timbres renforcent la netteté de sa persistance. Il se décuple, à mesure que s'emplit l'orchestre. Un mouvement unique enferme une multitude de mouvements. Sa rectitude n'entraîne aucune lourdeur : c'est un tout continu, non compact. L'emboîture des parties laisse passer une clarté large. En s'appuyant sur Bach, Saint-Saëns s'est émancipé à l'égard de Beethoven ; mais la scholastique s'incorpore si bien à son inspiration que l'indépendance des instruments subsiste dans son style fugué. Ils n'agissent pas comme des rouages, fournissant ici une réponse, ailleurs un contrechant. Leur marche contrapuntique semble exigée par une ardeur intelligente à se correspondre exactement, chacun à sa vraie place, au profit d'un ensemble inflexible en sa pondération.

La seule rigueur du développement suffirait à y concentrer une puissance étrange. Le travail du *sujet* sur sa propre matière a un autre attrait que celui d'une analyse anatomique. Quelque chose d'ému tressaille sous ce dessin nerveux de muscles contractés et dé-

noués. Par instants, des lignes plus coulantes, des transitions détendues adoucissent la logique sèche. Le plus souvent, l'énergie passionnée de la phrase sort de cette logique même. A F, le chant ascendant des violons, entremêlé de tierces pompeuses aux *bois*, constitue un élan oratoire étonnamment plein et vigoureux, et c'est là qu'aboutit le faîte sonore du morceau. Quand le *sujet* de la fugue revient, il s'approfondit : les contrebasses en balancent un fragment rythmique, semblable à l'obscur piétinement de géants captifs dans une forge souterraine. L'unisson des dernières mesures est mené avec une décision magnifique, mais reste concis, modéré.

Entre l'adagio (en *mi* majeur) et l'allegro, on ne perçoit pas une succession nécessaire, comme, plus tard dans la troisième symphonie. Leur rapport est d'antithèse plutôt que de continuité. L'adagio, par son simplisme, produit presque une surprise. La contiguité restreinte de la mélodie, la bonhomie du 3/8, la cadence indolente plusieurs fois ramenée



mêlent à sa fraîcheur des teintes archaïques, sans pastiche, en vertu d'analogies intuitives. Une idylle courtoise, au temps de Watteau, aurait pris ces grâces fluettes, ces tendresses contenues. Les violons, minces, translucides, posent le chant dans un jour fin et doré ayant les tons doux du ciel de France. Cependant une mélancolie plus moderne vient le rembrunir. L'épisode en *ut* dièze mineur, un instant mendelssohnien et où s'insère le cor anglais, indique une phase d'amour nostalgique. Des triolets nus, montant des violoncelles aux altos et aux clarinettes, font revenir ingénument la strophe initiale. Un langoureux badinage en doubles

croches et une phrase d'une haute intimité adorative continuent le même accord de formes très simples et d'un sentiment extasié jusqu'à la défaillance. C'est une inspiration que Saint-Saëns seul pouvait fixer.

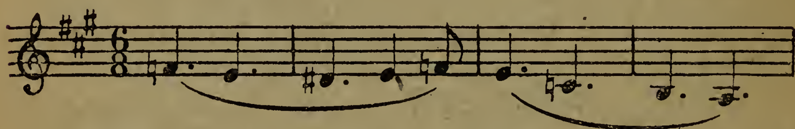
Le scherzo proprement dit (non repris après le *meno mosso*) rappelle d'une façon nette ceux de Beethoven : élan nerveux, fortes saillies et brusques déplacements du rythme, insistances sur une portion de thème, despotiques et reproduisant l'ivresse monocorde des danses populaires, qui, là, plus qu'ailleurs, coïncide avec le mode naturel du développement instrumental. Mais nulle réminiscence directe n'est saisissable. Le sursant cinglant des flûtes,



la claire et allègre marche en tierces, même l'aboi obstiné des cors, halètement de meute fantastique, tout se délie dans une prestesse bien différente de la fougue beethovenienne. Combien peu la tradition a été une servitude pour le musicien — puisque la chose qu'il recrée vaut les originaux, et, sans le vouloir, se constitue, à leur égard, indépendante — le *meno mosso*, (en *la* majeur), relié au scherzo par une tenue des cordes, l'atteste encore plus spontanément. En pizzicati ou syncopées, bourdonnant comme un tambourin, les basses s'atténuent, se spiritualisent sous l'ondulation légère du motif. Le hautbois, auquel s'enlacent plus loin le basson et la clarinette, glisse d'un pas nonchalant, avec le petit ressaut d'une syncope, d'où naît une sorte de mimique folâtre, caressante. L'orchestre étant sommaire, le mouvement mélodique voltige comme en plein soleil, dans sa pure nudité. Quand il s'arrête, la pulsation des basses voudrait se prolonger ; elle va en diminuant jusqu'au flamboiement soudain du

dernier accord. Et on dirait que cette apparence de laisser-aller, cette gaîté tranquille d'impressions est une ruse pour mettre en valeur le prestissimo et toute sa furie.

Le prestissimo fait aussi penser à quelque ronde rustique, dans un site méridional. Mais c'est le Midi sec et tourbillonnant, affolé par la lumière. La phrase dominante (6/8 en *la* majeur), coupée selon le rythme d'une tarentelle, semble rebondir d'un sol qui brûle. A chaque saccade de notes, les violons envoient des flèches d'étincelles. Une régularité continue dans le vertige — sauf la suspension nostalgique de l'andantino — le rend plus étourdissant. La petite flûte lui prête son aigreur stridente. Il se raidit, tourne au démoniaque : le passage en mineur est brutal de rythme, comme s'il accompagnait une chevauchée de sabbat et les altos attaquent avec âpreté un thème du scherzo, devenu ici cruel et rauque :



Saint-Saëns symphoniste s'est développé instinctivement, et non suivant des principes de dilettantisme critique. La série de ses œuvres ne pouvait donc reproduire pas à pas l'évolution ancestrale de l'art. Sa Suite en *re* majeur (1863) a été faite après ses deux premières symphonies. Il avait pris contact avec les maîtres français du XVIIIe siècle, l'élégance d'un Rameau lui apportait plus délicate la notion de sa propre élégance. Une suite voulait des proportions limitées, une facture spirituelle, un archaïsme aristocratique. En composant celle-ci, il éprouva la finesse de ses dons.

L'orchestration en est plus réduite encore que celle de la seconde symphonie; si ce n'est dans le finale, orné de deux trompettes, les cuivres ne paraissent

pas. De cette simplicité instrumentale résulte une couleur particulièrement solide et homogène. Mais l'observance des conventions admises (unité de ton, succession déterminée des danses) n'est point servile : le prélude, la sarabande et la gavotte, tous trois en *re*, sont suivis d'une romance en *sol* majeur, et le finale est bâti à la façon d'un fragment de symphonie. Les coupes traditionnelles de la sarabande ou de la gavotte n'ôtent rien à la franchise ni au plantureux du style.

Le prélude (allegretto moderato) est aussi paisible qu'une réjouissance de cloches, un dimanche de Mai, flottant avec l'aurore sur les plaines reverdies. Les contrebasses et la moitié des violoncelles poussent, vingt-trois mesures, un *re* somnolent comme la vibration diffuse de l'air, et, plus haut, les violons et les altos se renvoient leur branle jovial. A l'entrée des *bois*, les violons aussi soutiennent, une quinte au-dessous du chant, un *la* qui remémore le bourdon de la vielle et de la musette. La correspondance imitative des voix est diversifiée dans de souples dispositions. Bientôt elles s'éparpillent insouciamment, se fondent au cœur limpide de l'espace.

La sarabande 3/2 [1] porte le caractère de tristesse et de raideur cérémonieuse que l'Espagne y avait incrusté. Elle pourrait se danser dans une cathédrale, devant l'autel. Serré au grave, le groupe des cordes avance pianissimo, mimant et cadençant des révérences hautaines. Le rythme de son évolution demeure rigide, bien qu'un écho des flûtes et des clarinettes, une paraphrase en croches, des octaves aiguës et frissonnantes

1. La Sarabande fut le premier morceau de la suite qu'il composa; les autres ne vinrent que pour l'encadrer. Elle était destinée d'abord à l'harmonium.

Sarabande et Rigaudon, pièce d'orchestre beaucoup plus récente (op. 93), dans la restauration du *Malade imaginaire* de Charpentier, a donné un pendant à cette partie de la suite.

15.

des violons, des broderies de basson et de violoncelles en allègent la morne impersonnalité. Au lieu d'une résurrection savante, il semble que ce soit une forme engendrée spontanément mais élevée à son point suprême de volonté consciente et d'harmonie plastique.

Après la sarabande, une opposition joyeuse : la gavotte, danse française, délurée. Des notes piquées, un trille, la font d'abord sautillante et narquoise ; puis, sans s'alourdir, elle s'empreint d'une forte gaillardise : la coda, où les cordes et les *bois* marchent à l'unisson, dans son impétuosité, prend même une tournure héroïque. En revanche, le *trio*, (*si* majeur), chanté par les seules flûtes sur une pédale lumineuse des violons, revient aux gentillesses des vieux airs français. Actuellement encore, au fond de la province, dans quelque bal de village, un ménétrier retrouve en sa mémoire les rondes qui suffisaient à la gaîté ingénue des ancêtres. Saint-Saëns n'a pas dédaigné ces humbles et riantes floraisons ; d'autant que la Musette, à l'origine, coupait toujours en deux la gavotte, et il lui a été facile d'en ranimer le charme simplet, uniforme, l'enjouement fûté, la joliesse agile et courte, signature d'un temps et d'un peuple heureux.

Quand bien même la romance se passe de toute figuration archaïque, elle ne dissone aucunement auprès de la gavotte. Son motif est passionné ; il conserve pourtant cette dignité sobre que les habitudes sociales et la raison imprimaient autrefois aux agitations du désir. Une tonalité fluide, les inflexions amples du 9/8, une polyphonie discrètement ornementée, l'entourent de leur abondance reposante. Le développement s'éteint dans un soupir pastoral des flûtes et du cor anglais. Tout le finale (allegro vivace) est aussi, sauf de brefs éclats, en des nuances amorties et fondues. Un trait unique le remplit, courant d'une partie à l'autre, et simule une sorte de mouvement perpétuel, d'une

ténuité singulière. Il y a peu d'exemples d'une conception si exclusivement symphonique : dénudée, la matière du morceau se réduit presque à rien, il serait difficile d'en faire sortir une phrase vocale continue; pour atteindre la force substantielle du thème, il faut le voir passer au sein des modulations polyphoniques : en se répandant à travers les timbres, il s'augmente, se multiplie; de simples notes des cors ou des clarinettes viennent étoffer son dessin grêle; et ces notes, insignifiantes en soi, lui empruntent une part de sa valeur chantante. Inconcevable hors de l'ensemble qu'il vivifie, il se constitue par lui en une trame prestigieuse de mélodie expressive.

Saint-Saëns ne pouvait s'en tenir à sa suite et à ses deux symphonies [1]. Les vastes pressentiments de la première, la sévère structure de celle en *la* mineur aspiraient à se combiner dans une synthèse épique. L'épargne intérieure de son âge mûr, l'excédent d'émotion, de science, d'idées que lui laissait l'achèvement d'œuvres moins capitales se coordonnait autour d'un grand dessein. Image authentique entre toutes de son être intime, la symphonie en *ut* mineur allait témoigner jusqu'où pouvait s'étendre la capacité de son art et l'ampleur dogmatique d'un genre. Il préparait en elle la cité complète où tiendrait figurativement la hiérarchie des réalités. Ailleurs déjà nous avons vu s'en élaborer le plan. A présent nous la retrouvons debout, terminée, comblée de tout son mouvement, depuis ses fondations gémissantes jusqu'à ses faîtes resplendissants. Nous ne saurions en approcher sans un invincible frisson, à l'aspect d'une chose immense et si majestueusement distribuée. Notre émotion ressem-

1. Dans le long intervalle de sa seconde à sa troisième symphonie, quelques autres œuvres symphoniques notables s'étaient produites en France, et, entre toutes, la symphonie en *sol* mineur de Lalo, celle de Fauré en *re* mineur.

ble un peu à celle de Dante, quand, au seuil des trois Royaumes, il les embrassa d'une seule vision, percevant à la fois les lamentations de l'abîme et l'alleluia des sphères heureuses, sentant un rythme unique de justice et d'amour lier les mondes de la douleur à celui de l'éternelle allégresse.

Avant tout, cette symphonie doit être dégagée d'une interprétation trop particulière suggérée sans doute par la dédicace. Comme elle est dédiée à la mémoire de Liszt, on y voit ordinairement un mémorial funèbre et une apothéose du glorieux artiste. Or, c'est en Juin 1886 que la Société philharmonique de Londres l'exécuta pour la première fois et Liszt mourut seulement le 31 Juillet. Ses amis le savaient très malade; il avait laissé échapper ce mot : « Maintenant je ne veux plus que mourir [1]. » Mais, de la part de Saint-Saëns, qui comptait offrir son œuvre à un homme vivant, c'eût été une bizarre fantaisie, de le faire entrer d'avance dans l'impression de ses obsèques, comme jadis Charles-Quint au monastère de Saint-Just. A quoi bon même se demander si en travaillant à sa symphonie il ne fut pas obsédé de ce deuil prochain, puisque la pensée première datait de longtemps avant? Elle commence en *ut* mineur, finit en majeur; d'un allegro plein de ténèbres et d'agonies, d'une pause de mystère liturgique, d'un scherzo tumultueux, se délivre le mode triomphal de la lumière illimitée; le quatrième concerto (pour piano) suit une progression analogue; personne cependant n'y a cherché des allégories intentionnelles. Par une loi spontanée, des milliers de compositions musicales vont ainsi de la souffrance à la joie, et en satisfaisant l'appétit de notre raison, s'adaptent aux conditions et à la fin suprême de tout ce qui vit. Car tout est conçu dans le tumulte et l'effort, puis s'évertue vers

1. V. Neitzel, op. cit. p. 21.

un état plus parfait, vers l'harmonie incorruptible de ses éléments et la paix d'une fécondité sans terme, non compensée par la mort. La symphonie de Saint-Saëns est si bien construite, les formes y ressortent si puissamment qu'elle semble vouloir crier cette loi de lutte et d'universelle ascension.

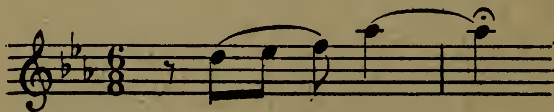
En outre, l'orthodoxie catholique de Liszt, où lui-même avait été pétri, dut courber selon ses lignes dominatrices l'œuvre qu'il lui destinait. Liszt avait passé par la détresse intérieure, fruit de l'indépendance romantique, par les vaines gloires, par les exubérances de la fantaisie, avant de se reposer dans la foi, et la symphonie représente cette succession de phases [1]. Si la présence de l'orgue, de même que celle du piano, était un hommage immédiat à Liszt musicien — nous avons vu que, le premier, dans sa *Bataille des Huns*, il avait adjoint l'orgue à la polyphonie orchestrale — cette voix religieuse, confirmant la gravité de l'inspiration, imprime à l'adagio et au maëstoso l'architecture, les colorations d'une basilique. En découvrant au fond du thème primordial un *Dies irae* — sans l'ironie de la *Symphonie fantastique* —, il teignait profondément l'*ut* mineur de cette amertume mortuaire, de cette sorte de moisissure sacrée qu'on respire sous les nefs des cathédrales. L'idée, après s'être ordonnée parmi les douleurs et les dissolutions transitoires, se refait une chair béatifiée, et c'est une concordance de plus avec le dogme.

Enfin, l'être conscient, le héros dont elle détermine les traits, n'a point, comme dans Beethoven, une face crispée par la révolte ou par l'attente d'un impossible bonheur. Une croyance précise le soutient : il traverse

1. Un de ses Poèmes symphoniques, *la Tasse*, porte ce sous-titre : *Lamento e Trionfo*, et la complainte du lamento (en *ut* mineur), passe en majeur, à la fin du poème, pour devenir l'hymne du trionfo.

harmonieusement des sentiers de désolation, porte sans fléchir la fatigue des heures fuyantes, certain de la résurrection et de l'éternité. Wagner jugeait irréalisable, après la Symphonie avec chœurs, de jamais produire un tout symphonique neuf, indépendant. Saint-Saëns a pu le faire, parce que le catholicisme qui enveloppait sa notion du monde lui donnait pour point d'appui non plus l'individualisme effréné, mais la subordination de chaque vie particulière à la communauté des choses. Beethoven avait eu un instant recours aux liturgies ; car, dans son finale, un récitatif en plain-chant solidifie l'entrée des chœurs. Ce n'était toutefois qu'un contrefort extérieur, accidentel, et que déborde l'énormité sentimentale et diffuse du développement. Chez Saint-Saëns, les fibres les plus secrètes de la mélodie sont pénétrées de dogmatisme ; par suite tout est arrêté, nettement plastique, même là où l'émotion aboutit à des profondeurs indécises.

Onze mesures d'adagio nous font franchir les portes des limbes, la région pâle où reposent les germes. Aux premiers violons et aux altos s'enfle et décroît une plainte vague suivie d'un long silence. Elle laisse entrevoir comme des ombres voilées, immobiles, et qui s'inclinent sous une antique malédiction. Les deux hautbois s'éveillent dans un sursaut d'humble espérance :



Plus bas, lointain, un second gémissement sort des clarinettes et des bassons ; les trois flûtes, dans le grave, y répondent d'un sursaut plus obscur. Des pizzicati rudes, aux violoncelles et aux contrebasses, accentuent l'impulsion. Le soupir affaissé du cor anglais semble résister à cet ébranlement sombre vers la vie ; mais déjà un monde s'est mis en marche, une Volonté a dit :

Que cela se fasse, et cela se fait. Comme les premiers versets de la Genèse, l'exorde de la symphonie, dans sa brève étendue — aussi brève que l'adagio initial d'une symphonie d'Haydn —, entr'ouvre des immensités. Grâce à sa concision, il rapproche, juxtapose le sommeil infini des origines et la soudaineté du geste créateur qui les élucida.

En effet, sur-le-champ, accourt le motif en *staccato*, centre et support de l'œuvre entière. Il se présente plein, cubique, fort de toute sa substance, il suit jusqu'au bout son dessin intégral. Ses trois premières mesures sont exactement redoublées, et à cinq reprises dans le morceau il surgira identique pour bien proclamer que tout se ramène à lui. Des rejets abondants s'en détacheront, dont chacun, pris en soi, aura sa réalisation complète, sans que le type originel cesse de les empreindre. Il est superflu d'exposer combien cette méthode d'art est contraire à celle de Beethoven dans la symphonie avec chœurs, où le thème essentiel se débat longuement avant d'être articulé en une phrase totale, et n'a hâte ensuite que de se rompre et de se laisser dissoudre sous les métamorphoses du rythme, du ton, des harmonies.

Au retour fondamental de son motif, Saint-Saëns ajoute la continuité du staccato qui en fait l'armature et qui s'opiniâtre jusqu'à la modulation en *la* bémol (à *E*, où prend la deuxième partie de l'allegro).

Une telle affirmation de la permanence des formes reste en deçà de la monotonie et du paradoxe.

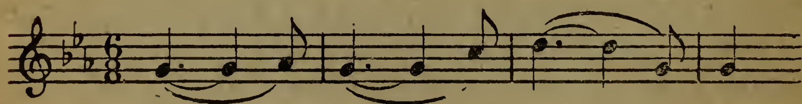
Le motif est assez hallucinant pour que l'oreille en soit insatiable : son sec et égal sautillement, enclos dans un cercle de notes contiguës, est détaché par les cordes en flammes dansantes sur le fond noir de l'*ut* mineur ; tout autour, frissonne une nuit étrange, surnaturelle ; par la descente chromatique, une intonation de désespoir le déchire ; mais sa vigueur triste est

comme adaptée à un poids invétéré de misère, à une interminable expiation.

Il se nuance d'ailleurs dans les phases mobiles de l'orchestre et du chant. Dès la septième mesure, il se résigne à n'être qu'un accompagnement rythmique que font saillir çà et là les fortes pulsations des basses. Sur lui s'élève le thème de l'espoir dolent, celui de l'introduction, d'une simplicité prodigieuse, plus individuel d'accent que le staccato, plus intérieur et noyé de mystère — malgré la clarté unie de son mouvement — à cause des reflets qui s'y combinent de clarinette et de basson, puis de hautbois et de cor anglais; car les *bois* ont ici autant de valeur agissante que les cordes; lorsque le chant traverse leurs timbres mélangés, il se colore d'effets prismastiques ainsi qu'une lumière décomposée dans des vitraux. La clarinette basse et le contrebasson en épaississent par moments le clair-obscur. De loin l'orgue se fait pressentir.

Avec une économie magistrale d'orchestration mettant chaque chose à sa place, maintenant partout une même expression austère, l'ensemble est d'une mouvante somptuosité.

Une force infatigable anime la croissance dynamique de l'émotion : sept mesures après *B*, le staccato qui balayait l'espace à la façon d'une pluie drue, saccadée, palpite très haut en un claquement d'ailes froissées, puis, tombe peu à peu, aspiré par le gouffre qui tonne au-dessous, dans le roulis des timbales. Plus sourd, il continue cependant, il enfle son frémissement orageux autour d'un thème nouveau qu'annonçait dès l'introduction le soupir du cor anglais :



La tristesse pénitente, la compassion dont il est

gonflé, d'abord contenues à demi, s'angoissent graduellement, sont exaspérées à l'aigu par la petite flûte et les violons, et c'est alors, au fortissimo, que crève toute la douleur amassée jusque-là sous la rigidité de l'impulsion. La lassitude du mal et la faim d'une délivrance n'ont jamais secoué d'une imploration plus ardente les entrailles d'une mélodie. L'âme semble crier : C'en est trop; l'effort syncopé se brise à d'inexorables parois. Et il y a sur cette douleur une irradiation, celle d'un Calvaire ruisselant qui s'embraserait d'éclairs parmi des rocs convulsés. Le fléchissement de la phrase jusqu'à la tonique et la rentrée du motif initial prennent, aussitôt après, un sens terrible de résignation. Mais voici qu'un brusque *la* bémol des cors (à *E*), appesanti comme un glas, rompt la continuité tonale. Les flûtes, les hautbois, les clarinettes resserrant en sixtes le dessin du staccato, en dégagent une plus glaciale désolation funèbre; les altos, sur une tenue des cors, y répondent avec un son creux de caveau. Un appel tremblant des *bois* hésite au bord de l'inconnu, l'interroge d'un balbutiement craintif, expire découragé. Bientôt l'élan mélodique reprend corps dans un épisode élégiaque, bercé sur un rythme noblement gracieux, et au bout d'un âpre *conduit*, au-dessus d'un remous de dissonances béantes, les trombones balancent, encore énigmatique et inachevé, le thème triomphant qui ne doit resplendir qu'au centre du finale.

Tandis qu'il dressait chaque portion de son poème, Saint-Saëns *voyait* en même temps les autres. L'insertion d'une idée subite, en apparence fantaisiste et servant à l'imprévu du développement, ne vise qu'à mieux enraciner la concordance interne des parties de l'œuvre entre elles. Combien moins complètes étaient leurs affinités dans la deuxième symphonie ! A l'intérieur de cet allegro, et de lui à l'adagio, au scherzo et à toute la fin, la logique est si absolue que l'enchaîne-

ment musical des péripéties a l'air de configurer une série de symboles se continuant comme les panneaux d'un polyptyque.

L'ébauche du thème triomphant procède une modulation en *fa* majeur, où le rythme exsulte, où l'orchestre plus charnu, éclatant d'orgueil viril, chante la possession d'une gloire terrestre et limitée, qui voudrait s'asservir la fugacité des apparences. Malgré elle, elle succombe chromatiquement avec le murmure des cordes et le souffle exténué des flûtes. En cet instant, le *Dies irae*, arrive, pour ainsi dire, attendu : des croches piquées, mornes et sautillantes, squelétiques

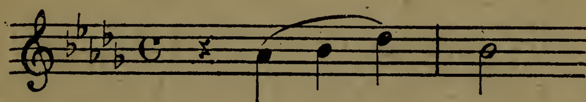
laissent passer au travers de leur indifférente sécheresse le thème de l'espoir, réminiscence des origines. Ce n'est qu'une accalmie transitoire. Nous touchons au nœud vital du mouvement. Par une renaissance mystérieuse, le tressaut de désolation, qui s'est fait jour tout à l'heure au fortissimo, reprend soudain en *re* bémol mineur, doux cette fois et allégé. Le cor anglais et les bassons remuent, en un bourdon de cloches lointaines, l'éveil de la résurrection future. Dans une gradation modulée, la crue effrayante des voix approche de la lumière; les ténèbres reculent. Un crescendo gronde : à un accord sec en quadruples cordes réplique la crépitation aiguë, furieuse du staccato. Elle ramène pour la dernière fois le motif dominant, élevé à sa quintuple puissance, martelant ses chocs, fouetté par un vertige, cerné d'un magnifique flamboiement.

Avec lui commence (à *M*) la troisième partie de l'allegro, abréviation et renforcement des deux autres. Lorsqu'il s'est conclu — au retour du *Dies irae* — on

voit réapparaître les pizzicati de l'introduction et le soupir du cor anglais, exhalé maintenant des flûtes et des bassons; de sorte que le plan du morceau est véritablement sphérique.

Une tenue étouffée des cors et un silence d'attente révèlent l'habitacle saint, le voisinage de l'orgue.

L'orgue entre en *re* bémol (poco adagio) : une touche du pédalier s'émeut, et aussitôt on sent le contact d'un lieu de paix, le rafraîchissement d'une ombre purificatrice. Enveloppée, sustentée de ces vibrations graves, la phrase des violons se met en branle, et déjà, nous reconnaissons dans le profil de son déploiement



le thème de l'espoir, qu'elle consolide et amplifie. Des chapes violettes ou d'or éteint, ondulant d'un rythme calme, l'ovale de figures d'enfants recueillies et fermes, une pureté miséricordieuse, des flammes mystiques qui se haussent, puis s'abaissent dans une cadence agenouillée, telle vient à nous la vision de cette incomparable strophe. L'antistrophe, plus grave, avec les clarinettes, les cors, les trombones et un contrechant des violons est identifiée plus intérieurement encore aux timbres naturels de l'orgue; le chant s'assourdit, imbibé de son mystère. Autour de ses harmonies pesantes, comme autour de piliers noircis, la procession orchestrale repasse, joignant en son allure la fierté d'une race guerrière à la bonhomie des pompes catholiques. Ses groupes s'attendent, mettent à se rejoindre une lenteur rituelle, chargée de *retards*, et leur masse enfin s'unifie, pianissimo, aux derniers accords, sous une immense bénédiction.

L'orgue, dans cet adagio, est le pontife qui préside, il est le père qui engendre.

En apparence, il agit peu; il n'en modèle pas moins le chant selon son caractère; l'orchestre respire au sein de son ample unité. Tandis que les violons paraphrasent le motif, aminci et festonné en doubles croches égales, il se contente d'arrondir au-dessous ses basses profondes; mais leurs mouvements syncopés se correspondent avec la même symétrie que s'ils alternaient de l'un à l'autre de ses claviers, sous les doigts d'un organiste. Ils fleurissent d'une enluminure sereine les fonds plus sombres de l'idée; mais cette verrière fervente s'appuie sur les voussures de l'orgue; son style scholastique est le sien, et le trille où elle se termine éclôt, ainsi qu'un trèfle clair, au bord de son ombre diffuse.

De là on tombe soudain, au *molto tranquillo*, comme dans une crypte : le *Dies irae* se traîne, boiteux et trébuchant; rien que les pizzicati des violoncelles et des contrebasses pour en indiquer durement le rythme de terreur. C'est la transition entre deux mondes, l'endroit obscur où les formes se défont et se recomposent. L'orgue y descend : son souffle purifie la confusion de la mort. Il prend en lui, à la façon d'un médiateur, l'accablement des fautes inexpiées; il module par une enharmonie funèbre ou brusque les phases dissonantes pour hâter le retour d'un ordre pacifique. Plus lumineuse, la première strophe revient : l'orgue (voix céleste), une partie des violons et des violoncelles la portent dans une mansuétude consolante, et le reste des cordes, toujours en pizzicati, la scande avec majesté. Seulement, cette fois, elle ne se ferme plus, après douze mesures, sur une cadence impersonnelle; elle s'exalte en une prière désespérée, elle retarde de toute sa volonté de survivre l'inévitable immolation. Ensuite, ce gémissement qui s'abaisse est infini de douceur mourante et d'abandon. Il se fait une stupeur quand les trombones, le contrebasson, les clarinettes

appesantissent l'accord sépulcral de *mi* mineur, et qu'autour de ce catafalque héroïque, les basses montent pompeusement. Mais l'orgue, à travers des quintes augmentées poignantes, ramène la paix du *re* bémol, embaume dans son éternité les deuils et l'espérance.

Comme le premier moderato et l'adagio, les quatre parties qui suivent (moderato, presto, maestoso, allegro) forment un seul corps continu; les coupes générales de la symphonie la disposent en deux grands ensembles presque égaux par leurs proportions.

Le deuxième moderato (6/8,) après le repos tombal où l'adagio s'est tu, rouvre une carrière d'action impétueuse, quoique pondérée. Le symbolisme en est moins extérieur que celui des autres morceaux. L'objet de la mélodie n'est que d'exprimer l'effort dont elle procède : l'impatience active, spéciale à Saint-Saëns, en prenant une forme s'est inscrite dans une phrase essentielle, devise de travail austère et de lutte :

Le sérieux de l'*ut* mineur y persiste; en même temps, l'accent impérieux, la répétition agile des groupes de notes frappant sur un point limité des coups opiniâtres, l'écho fatidique des timbales, affirment la décision de forger une œuvre qui résiste aux morsures du temps. Dans sa vigueur pressante, le thème paraît dire : Hâtons-nous, puisque l'heure est brève; en attendant la révélation de la vie sans ombre, faisons passer au cœur des choses mortelles tout ce qu'elles peuvent admettre de permanence, de solidité. — En vain, le motif douloureux du premier temps ressurgit comme le cauchemar d'une nuit d'hiver, disloqué en larves sifflantes, précipité en un tourbillon rugissant. L'idée principale suit sa droite continuité; elle chasse coléreuse-

ment ces apparitions ou les dompte sous la logique de son rythme.

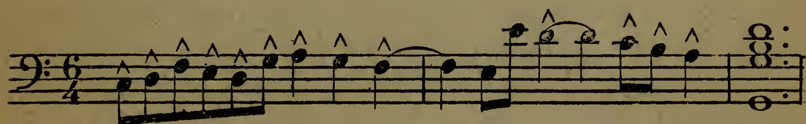
Une joie subite accélère les métamorphoses (presto en majeur). Les arpèges du piano — plus étoffés et virils que ceux de la harpe — enlacent les syncopes voluptueuses des *bois*; sa gamme ascendante, ouragan victorieux, roule au-dessus des altos et des violoncelles qui s'enfoncent. Le triangle traverse d'un éclair argentin un trait crépitant, éperdu des violons. L'inattendu des épisodes, l'opulence polyphonique correspondent à une ivresse transcendantale. On devine, sous la surface du développement, une ruée sauvage d'énergies se battant pour éclater toutes à la fois. Mais une sagesse espace et gradue leur expansion rapide : un thème d'une épique jovialité, (à *F*) disparaît quatre mesures plus loin, sous un 2/4, en *la* bémol, intime et fébrile (les volutes des violons courant pianissimo sur les triolets des hautbois, clarinettes, bassons), et il revient à *H*, plus vaste, rendu colossal par le bondissement des basses autour du trille grave et enharmonique de la troisième flûte.

Sans confusion ni prolixité, la pensée prend une telle ampleur que le moderato et le presto se déploient chacun deux fois. Cependant, dès l'entrée du deuxième presto, aux trombones et au tuba, aux violoncelles et aux contrebasses, se configure un nouveau thème liturgique, formidable de dogmatisme, et qui, par degrés, dissipe devant lui les mirages de la fantaisie. L'antithèse de sa force et de leur inanité accuse l'impuissance du rêve à soutenir un art ou une vie, et mène l'âme aux nourritures divines de la tradition. Après la dernière gamme éblouissante du piano, au simple choc d'un pizzicati, les tierces chromatiques des flûtes et des hautbois déboulent et se fondent comme des vapeurs dans le vent. Le thème pieux reste seul, uni et suave, ferme, compatissant, d'une tranquille évolution

canonique. Toute la candeur et la stabilité de l'art croyant sont concentrées en une page, où l'orgue, bien que muet, annonce sa rentrée prochaine, impose le *lié* de ses effets, ses tenues tremblantes, son onction sacerdotale. Une fois encore, le motif douloureux du premier temps sonne au loin, dans l'effacement d'un souvenir, tel qu'une expiation accomplie. Un accord suspensif abolit presque au fond du silence (*PPPP*) les formes du passé.

Et l'orgue entonne l'Alleluia.

Elle est sublime, cette ascension du maëstoso. La phrase sacrée qui s'ébauchait tout à l'heure prend la forme autoritaire d'une période et s'imprime comme sur un livre d'airain :



Chaque note a le poids d'un monde engendré; et les parties, se déroulant successivement, puis se rejoignant scellent le pacte d'alliance, la promesse d'une vie sans fin. Le thème de la résurrection paraît, et c'est le même que celui de la douleur et des ténèbres; mais son changement de mode le transfigure, tout est lumière en lui ; son rythme de psaume jubilatoire élargit l'amplitude grave de sa joie (6/4 et 9/4 alternant). Des scintillations montent et descendent autour de son chant. Il se module pour franchir les sphères graduelles de l'allégresse, et revient à l'indivisible unité de l'accord parfait. Le réseau ruisselant des scintillations se dissipe ; nu, plus mâle encore, coupé de fanfares qui hennissent au-dessus des abîmes grondants, le thème retentit comme le chœur des élus, le plain-chant suprême. L'ivresse de boire aux fontaines immaculées, la possession de l'Etre dans l'évidence d'une incom-

mensurable force, disciplinée pourtant, l'emplissent d'une toute-puissance surnaturelle. Comme Saint-Saëns a bien compris le catholicisme de Liszt! Au lieu de fêter par des hymnes d'orgueil le héros qu'il constitue, il l'intègre à l'Eglise triomphante, à la communion des saints. Dans la symphonie des bienheureux, c'est peu de chose qu'une voix, même celle d'un grand esprit. La béatitude est de résoudre sa volonté avec toutes les autres, au sein de la Volonté unique, et Liszt l'avait senti souvent, lorsqu'à Rome, le matin d'une cérémonie, il entrait à Saint-Pierre, et qu'il priait, perdu parmi la multitude frémissante, sous les cris des trompettes d'argent.

Cependant la consommation de la gloire ne ressemble point à la stupeur d'une extase. Les formes, les créatures de la terre ancienne ressuscitent dans le ciel nouveau. Le paradis n'est que la joie d'agir illimitée, clarifiée par la vision croissante de son principe et de son terme. L'idée musicale se rencontre spontanément d'accord avec Dante et les théologiens. Au seuil de l'allegro, une fois de plus, le thème de la douleur se transfigure. Il devient un sujet de fugue et refait d'un pied allègre, radieux le chemin qui lui fut naguère si pesant. Un souple *divertissement* où les basses courent en des traits légers introduit l'assomption ineffable du hautbois. Sur la rumeur de l'orgue et le rythme des altos, il s'avance, humble, ému, encore incliné vers les misères d'autrefois; ces inflexions féminines, unies au tremblotement lumineux du timbre, lui donnent la douceur d'un astre écartant des nuées vermeilles. Par l'haleine de la mélodie semblent respirer des poitrines innombrables et haletantes. Elle accroît longuement son exaltation, et enfin s'abandonne, se noie sous de trop pures délices. Mais aussitôt les formes scholastiques, absentes du premier temps, et de plus en plus dominatrices, à mesure que la symphonie s'élève, ré-

priment la défaillance du désir. Plus l'amour est libre, clairvoyant, mieux il réalise une discipline logique, la juste obédience de chaque élément à l'harmonie du tout. Le thème initial du maëstoso (à *Z*), avec les notes lentes des trombones, supporte un fragment du sujet de fugue, travaillé, repétri, et leur jonction fait une masse géante, achève la figure exacte de la circulation des apparences tournant sur d'indestructibles axes. Une effervescence lucide et réglée présage des clartés plus hautes, le lever du thème triomphal. Il est clamé par les cordes, comme s'il partait d'un buccin balancé aux lèvres de feu des archanges :

Un dais de rayon oscille au-dessus de lui ; ce qui est saisissant, la phrase qu'il ouvre ne se termine point, elle demeure béante, ainsi que la portion d'une sphère, dont la rondeur, dilatée jusqu'à l'infini, échapperait aux prises de la pensée. Cette largeur inouïe n'exige ni surtension ni emphase. L'idée s'y trouve naturellement conduite par la série antérieure de ses transfigurations. Le surhumain s'exprime avec une sécurité, une bonhomie aussi adéquates qu'elles peuvent l'être.

Et ce n'est pas le dernier stade de la vie radieuse. Au piu allegro (3/1), les battements du rythme se précipitent ; des ailes fourmillantes palpitent d'une palpitation effrénée à en mourir, sûres pourtant d'aller toujours plus vite et plus loin sans se rompre ni se lasser. Un instant, l'orchestre s'agglomère en des accords prodigieux de pesanteur ; puis, de nouveau, l'univers joyeux se disperse sous les libres modes de son mouvement. Sur la progression d'accords parfaits, les violons lancent vers l'empyrée leurs gammes d'*ut*, échelle

diatonique de splendeurs aiguës, pendant que l'orgue s'abîme par degrés dans la houle solennelle des basses ; et les fanfares se prolongent au delà de l'espace et des temps.

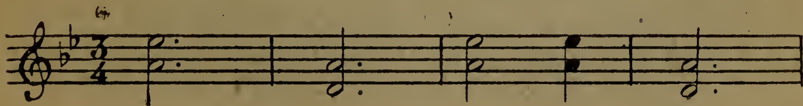
Vue de ses combles rayonnants, la symphonie en *ut* mineur est donc plus pleine, plus imposante encore qu'au premier regard : maîtrise des sonorités, majesté unitaire du plan, profondeur d'émotion, force impressionnante des thèmes, accroissement de densité interrompu, magnificence symbolique, elle harmonise tous les degrés du parfait.

Elle ne laisse pas la mélancolie d'un monstrueux effort, isolé, inefficace. Elle a précédé la symphonie de d'Indy avec piano (1887), la symphonie de Franck (1889) — création, il est vrai, d'essence plutôt mélodique qu'orchestrale, inclinant à un mysticisme affectueux, et qui s'est raidie à vouloir être violente et pompeuse — ; celle de Widor avec orgue (où l'orgue est mêlé d'un bout à l'autre à l'orchestre), celle de Nicodé avec orgue et chœurs : *la Mer*. Une œuvre pareille ne se recommence pas ; mais une part de sa vitalité s'incorporera à tout ce qui sera fait d'auguste dans l'avenir. Son caractère d'épopée sacrée, aussi bien que sa plénitude musicale féconderont l'art, même en dehors du genre symphonique. La flamme incorruptible des dogmes dont elle procède habite au cœur de ses formes. Elle reproduit leur concordance qui ne cessera point avec l'évolution vivante du monde ; taillée dans leur substance, elle participe à leur perpétuité.

CHAPITRE VII

POÈMES SYMPHONIQUES

Les théoriciens se sont querellés, se querelleront plus d'une fois encore pour décider si la musique peut et doit admettre l'expression des réalités concrètes. C'est d'Allemagne, naturellement, qu'est venu ce doute. Hanslick, dans un livre spécieux, ramenait la mélodie à un exercice de construction technique, fait de raisonnement plus que d'émotion, tirant sa beauté du juste rapport de ses combinaisons entre elles, mais isolé de la vie et de ses images, de telle sorte que l'art des sons deviendrait une géométrie hors nature, une région murée dont n'approcherait point le courant sans limites des sympathies et des analogies, aliment des autres arts et de tout l'univers visible et invisible. Hanslick se fondait sur cette constatation que le motif le plus plastique n'enferme jamais avec nécessité la définition d'un objet ni d'un sentiment, à moins d'imiter directement les choses extérieures, moyen souvent puéril et restreint dans ses effets. Devant ces mesures de la *Danse macabre*,



rien ne nous contraindrait, sans le titre et la poésie-programme de Cazalis, de voir la Mort réveillant les morts pour la danse et se démenant, leur battant le rythme avec son archet grincheux. Un violon s'accorde ; ses quintes sont âpres; leur série est en *sol* mineur, à trois temps : voilà, dirait Hanslick et son école, ce qui est simplement et uniquement exprimé par cette succession sonore.

Le système serait acceptable si les arts ne dérivaient que de la sèche logique, ne s'adressaient pas à l'homme tout entier. Mais on peut prendre l'ordre le plus abstrait des signes représentatifs, un groupement quelconque de figures géométriques. On y reconnaîtra, qu'on le veuille ou non, des analogies avec une architecture matériellement réalisable, avec les lignes d'un être vivant; et Léonard de Vinci, Hugo, entre mille autres, se sont plu à déchiffrer ces sortes de similitudes. « En contemplant des arabesques d'or sur un fond bleu, demande un personnage de Balzac dans *Massimilla Doni*, avez-vous les mêmes pensées qu'excitent en vous des arabesques rouges sur un fond noir ou vert? » A plus forte raison, une phrase musicale, suivant qu'elle est lente ou vive, liée, détachée, en majeur ou en mineur, d'après sa disposition harmonique et son timbre, nous suggère un enchaînement de perceptions où vibrent toutes nos puissances ; car elle agite, ensemble, la sensibilité motrice et affective, l'imagination visuelle, la faculté d'abstraire et de combiner. Qui donc, à moins d'être un cérébral dégénéré ou un pédagogue obtus, en lisant même une fugue de Bach, un madrigal de Palestrina, s'en tiendrait à noter ici une pédale, là un retard, là un contrechant? A mettre la musique au rang du jeu d'échecs, on ampute la volupté esthétique de ses parties les plus précieuses.

D'autre part, l'émotion que détermine une mélodie est loin d'être fortuite ni variable selon chacun. Il ne

s'agirait plus de revenir aux interprétations divagatoires des temps romantiques (commenter un andante de Beethoven comme la description du mariage, à l'église, d'un paysan et d'une paysanne, ou surprendre, dans une sonate, l'embarras d'un musicien sans argent qui ne peut payer la note de son tailleur). Le sens expressif d'un thème n'est point réel pour l'auditeur seulement ; il sort de la forme du thème, de son dessin, de ses harmonies, de ses inflexions, de sa sonorité, et tout cela est précis, laisse analyser ses causes et ses résultats, correspond en nous à tel groupe de sensations de même que les touches d'un orgue à tel registre. Une note aiguë et longue de violons suscite invinciblement l'idée d'une clarté perçante, un accord doux des cuivres, celle d'une profondeur opaque. Des syncopes se rapportent presque toujours à une impression de trouble intérieur, un mouvement chromatique à un désir transitoire entre deux états. Le dessin mélodique et rythmique donne à une phrase un tour arrondi, à une autre de la carrure, à une troisième, une désarticulation sautillante. Cela ne veut pas dire que les effets soient prévus et mécaniquement applicables — bien que leur spontanéité, à cause de ces associations fatales, s'use très vite. — Au contraire, la valeur plastique d'un chant est définie souvent par ce qui le précède, l'entoure et le continue; elle se modifie du tout au tout si on change le moindre de ses éléments, et c'est pourquoi le génie intuitif renouvelle, sans les épuiser jamais, les propriétés picturales et émotives des sons.

Il est clair qu'une mélodie ne peut décrire autour de l'image concrète qu'une parabole abréviative. Quand les couleurs elles-mêmes, les traits du crayon, et les mots, « ces peintures d'idées », sont impuissants à enserrer d'une stricte représentation les êtres, combien plus une ondulation vibratoire doit-elle transposer,

simplifier, pâlir ou surexalter la vérité de l'objet! Entre un phénomène tangible, entre les modes d'une passion et le caractère d'un motif, il n'y a fréquemment qu'un point de contact, une ressemblance d'attribut, et le rapport est subtil, a des chances de ne durer qu'un instant, puisque l'art musical n'emploie pas des signes distincts pour spécifier les choses extérieures et les sentiments.

Ces restrictions s'entendent surtout de la musique pure. Le symbolisme de la mélodie était tout à fait inconscient chez les premiers maîtres savants du xve et du xvie siècles, attentifs au seul arrangement du contrepoint et des harmonies. Bach ne devait songer à rien d'extérieur, quand il bâtissait ses fugues; et Saint-Saëns, même en écrivant l'andante du trio en *la* mineur, inspiré par l'Auvergne, ne voyait le paysage que fondu avec l'émotion lyrique dont le développement l'absorbait.

Mais si involontaire, mouvante qu'on suppose la rencontre de l'expression mélodique et des formes réelles de la vie, il suffit qu'elle existe, qu'un ensemble d'auditeurs, en présence d'une œuvre, suive des images concordantes.

Les visions qui défilent dans le sommeil ont beau être décousues; elles réfléchissent des dispositions de sensibilité, des faits antérieurement vrais ou possibles; on peut, au réveil — parfois avant, au cours de certains rêves surlucides, — remonter leur série, malgré son apparente incohérence. Le pouvoir symbolique d'un motif et d'une suite de motifs repose aussi sur un fond de réalité palpable; la fantaisie du musicien ne tresse pas au hasard des entrelas de notes; et les règles particulières qu'elle adopte ne démentent pas les règles communes de la nature et de la raison. Dans une fugue, la symétrie du dessin est autre que dans une bâtisse matérielle; cependant, il y a symétrie; les par-

ties, une fois au complet, se superposent comme les étages d'un édifice ; les traits serpentent au-dessus des basses, comme des rinceaux autour d'une colonnade. Et, par ce rapprochement, nous faisons mieux qu'une métaphore, nous accomplissons le désir primordial de deux arts qu'a dissociés leur expansion propre, mais toujours en marche vers une fusion impossible.

A d'autres égards, (la combinaison du sujet, de la réponse, du contre-sujet, se poursuivant, sans s'unifier), une fugue représente le double effort attractif et centrifuge d'un système stellaire ; et inversement les sphères s'harmonisent dans leur circulation, de même que les voix d'une fugue. Le sujet a une physionomie, des intonations, à la manière d'un être animé ; son rythme indique souvent de véritables gestes. Tous ces échanges d'aspects entre les créations de la pensée et les choses visibles sont partiels, fugitifs ; ils n'en sont pas moins vrais, et quelquefois nets jusqu'à l'évidence. Une fine pointe d'acier, au bout d'un diapason, décrit, sur une plaque de verre, le contour sinueux de ses vibrations. Semblablement, une phrase, un morceau, une sonate, sont des iconographies de la réalité — aussi bien extérieure qu'intérieure — mais transposée, réfractée, décomposée, soumise aux idéalisations nécessaires du langage instrumental.

La pénétration mutuelle de la mélodie et de l'univers sensible est aussi vieille que la musique. La légende d'Orphée et d'Amphion, dont la lyre agissait sur les bêtes et les pierres, la tradition hébraïque des trompettes de Jéricho, furent des allégories de ce merveilleux pouvoir. Lucrèce affirmait que l'homme avait dû apprendre l'art de la flûte, en écoutant le vent dans les roseaux. La musique grecque et, plus tard, les hymnes de l'Eglise étaient constamment liés à la poésie, à un texte défini, et, sans ployer leurs inflexions à toutes les phases du sentiment, leurs modes en ren-

daient avec fidélité l'intention d'ensemble. A moins de condamner les temps modernes comme une ère de déchéance et de servitude pour la musique, leur élan général a été au rebours des tendances abstraites, vers une transfusion de plus en plus sûre et profonde de la vie et de ses phénomènes au sein de l'orchestre ou du drame chanté. Nul fait ne renverse aussi péremptoirement la théorie d'Hanslick et de l'école formaliste. L'opéra a progressé, à mesure qu'il a fait mieux entrer l'impression du drame dans l'étoffe du chant. En attendant le Poème symphonique, la sonate et la symphonie acquirent elles-mêmes le sens symbolique d'un drame intérienr, d'une épopée.

Dès le XVIIe siècle, en Allemagne surtout, la musique proprement descriptive visait à configurer des allégories morales : Froberger essayait en des pièces de clavecin une autobiographie, Kuhnau fit des sonates *bibliques* ; l'abbé Vogler prétendit mettre dans un concerto pour l'orgue le *Jugement dernier* ; tandis qu'en Italie, en France, l'instinct réaliste ou les habitudes mondaines tournaient la vogue aux transcriptions imitatives ou aux rébus galants. Un musicien obscur avait hasardé une symphonie de la *Chute de Phaéton* [1]. D'autres se divertissaient à noter le cri des animaux. Couperin écrivit les *Fauvettes plaintives* — pour clavecin —, Rameau *la Poule*. On a de l'un *les Charmes*, *le Bavolet flottant* ; de l'autre, *l'Agaçante*, *la Timide*. Rousseau résumait dans son style ridicule ces velléités picturales, en disant : « La musique peint tout, semble mettre l'œil dans l'oreille ! [2] »

Mais déjà certaines pièces pour clavecin de Couperin et de Rameau, les *Moissonneurs*, les *Forgerons*, dépassaient le bégaiement enfantin d'une imitation directe. Là, le principe externe emprunté à la nature (bour-

1. V. Brenet, *Histoire de la symphonie*, p. 101.
2. V. aussi le *Neveu de Rameau*, de Diderot.

donnement des insectes ou rythme des marteaux) n'est plus que le germe de l'idée mélodique. On commençait à mieux définir le symbolisme des sons, la faculté de transposer une nuance de passion, une chose vue ou imaginée, dans un circuit de notes, dans une harmonie, dans un timbre, au point qu'une seule coïncidence avec l'objet, une allusion signifiée par ces formes illumine aussitôt l'image de l'objet tout entier.

Beethoven élargit, précipita la jonction de l'art instrumental et du symbolisme épique. Sans nous arrêter à la Marche funèbre de l'*Héroïque*, à *la Scène au bord du ruisseau*, et à *l'Orage*, inspirations trop manifestement descriptives, il est certain que, même en l'absence du titre et de la note préliminaire [1], l'allegro de la *Pastorale* représenterait de la façon la plus parlante des joies agrestes et matinales : la fraîche alacrité de la marche, les bruits qui montent avec la lumière, les clochettes des troupeaux, les carillons des bourgs lointains, la brume sur les plaines, et, plus que tout, la consonance de bonheur qui fond le cœur du musicien dans les palpitations de la terre heureuse reprenant, à chaque aurore, l'œuvre de vie. Seulement, il ne décrit pas ces sensations en les divisant, en les localisant, comme un poète. L'amplification musicale suit ses propres lois spontanées, elle emporte, au fil de son onde, les éléments reçus du dehors, les retourne sous mille aspects, sans détruire toutefois leur caractère originel. De même, ses ouvertures de *Léonore* et d'*Egmont* sont les abrégés symphoniques idéalisés des poèmes qu'elles introduisent. Celle d'*Egmont*, par exemple, met clairement en conflit avec des meutes populaires la volonté isolée, raidie d'un grand homme, et, avant la fin, un arrêt brutal symbolise l'instant de la mise à mort.

1. « Eveil d'impressions joyeuses en entrant dans la campagne. »

Berlioz poussa beaucoup plus loin les qualités plastiques de l'orchestre. Sa sécheresse de facture, l'étrangeté des inflexions, la précision analytique des effets, la valeur individuelle qu'il attache aux instruments, l'inattendu de leurs combinaisons, profilent ses phrases en des postures et de physionomies de personnages éclairées d'un jour irréel. Un violon lent et triste, qui rôde, s'identifie à la figure de Roméo, errant pendant le bal, dans le clair-obscur de la rue déserte (l'accord grave dont est coupé le solo). La justesse des relations entre la mélodie et la vision qu'elle modèle est parfois douloureuse, tellement elle devient aiguë, obsédante, comme l'idée fixe dont est sortie la *Fantastique* : « Par une singulière bizarrerie, l'image de celle qu'il aime (lui, l'artiste halluciné) ne se présente jamais à son esprit qu'accompagnée d'une pensée musicale dans laquelle il trouve un caractère de grâce et de noblesse semblable à celui qu'il prête à l'objet aimé. » En s'acharnant à rendre « le sens intime » d'une donnée poétique, il atteignait une extraordinaire puissance descriptive.

Mais il se défendait d'y viser exclusivement, et s'il écrivit pour l'orchestre seul une partie de *Roméo et Juliette*, ce n'était point qu'il jugeât la symphonie capable d'enclore la notion complète du drame; au contraire, dit-il dans sa préface, « la sublimité de cet amour en rendait la peinture si dangereuse pour le musicien qu'il a dû donner à sa fantaisie une latitude que le sens positif des paroles chantées ne lui eût pas laissée, et recourir à la langue instrumentale, langue plus riche, plus variée, moins arrêtée, et par son vague même, incomparablement plus puissante en pareil cas. » Wagner aussi, bien qu'il ait enrichi l'art descriptif de prodigieuses figurations évocatoires, (les Filles du Rhin, l'incantation du feu, la forge de Mime) dédaignait ce don pris en soi, repoussait la musique à

programme, ne croyait trouver dans l'orchestre que le verbe indéfini du sentiment, aidant les faits scéniques à se résoudre en féerie.

Liszt fut plus conséquent. Du moment que l'art ne s'arrête pas à une fin abstraite, qu'au delà du contrepoint, de la contexture des thèmes, il poursuit quelque chose d'extérieur à sa technique, de toute évidence, la signification du texte auquel est jointe la musique doit pénétrer — au moins, par un point — la matière sonore; faute de quoi, la mélodie vocale, l'oratorio, l'opéra seraient de purs non-sens, juxtaposant la musique et la parole, deux langues étrangères entre elles, presque contradictoires. Si donc les sons peuvent recevoir l'impression et comme l'attouchement du monde tangible, il serait bizarre de borner cette propriété à l'interprétation d'un poème déroulé et chanté avec la symphonie, alors qu'un simple titre, une note explicative suffisent à préciser, pour tout un développement instrumental, la suggestion d'un mythe ou d'une allégorie.

Liszt créa le Poème symphonique, « ensemble de mouvements différents dépendant les uns des autres et découlant d'une idée première... qui s'enchaînent et forment un seul morceau [1]. » Sa continuité absolue, qui le sépare de la symphonie, se rapporte à la progression générale de la musique vers l'unité constructive, et l'orchestre s'y propose franchement, sans restrictions, de suivre en ses phases une idée symbolique inscrite une fois pour toutes au front du poème : attestation plus audacieuse que nulle autre des affinités de l'expression musicale avec celle des arts voisins et avec tout ce qui se meut dans les champs de l'espace ou les replis du sentiment.

1. Saint-Saëns, *Harmonie et Mélodie,* à propos des Poèmes symphoniques de Liszt.

Liszt était prédestiné aux formes descriptives. La souplesse d'impression et d'imitation qu'il appliquait à ses œuvres si composites devait le jeter incessamment hors de la pensée abstraite ; on ne l'imagine pas, sage et isolé comme un Brahms, se confinant dans les horizons d'une sonate, d'une symphonie. Les riches fermentations d'une vie dévorante, les réminiscences de ses voyages, de ses lectures s'ajoutèrent à l'activité de sa fantaisie. *Lélio*, la *Fantastique*, *Harold en Italie* laissèrent dans sa mémoire un prestigieux enivrement. Même ses pièces pour piano (*Années de pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Songes d'amour*) débordent de rythmes, de sonorités, de traits où se retrouve soit le contact immédiat d'un paysage, soit la poursuite d'un symbole. Sa *Danse des morts* (piano et orchestre), ne diffère d'un poème symphonique que par l'excès délirant de la paraphrase ; lorsque le piano superpose à un *Dies irae* en octaves ses monstrueux arpèges faits pour une orgie démoniaque, ce ruissellement de vibrations brouille les perspectives picturales du motif. Dans ses Poèmes symphoniques, sans pouvoir rejeter tout à fait sa ronflante grandiloquence, ses intonations de triomphateur montant au Capitole, et le superficiel de l'expression, fatalité de son génie trop facile, il fut moins redondant, étant contenu par les exigences d'une disposition orchestrale, et par le texte qu'il songeait à rendre.

Envisagés sous leur seul aspect de morceaux symphoniques, ils présentent une surabondance de beautés fécondes : souplesse des développements, virilité de la mélodie, accent dramatique, opulence des modulations, instrumentation flexible, lumineuse, intense. Certains épisodes, l'andante religioso de *Ce qu'on entend dans la montagne*, le menuet du *Tasse*, l'allegro moderato de *Prométhée*, égalent en solide structure les plus fermes pages des grands classiques antérieurs avec cet

éclat d'enthousiasme et cette puissance d'extériorisation que Liszt imprimait à toutes ses idées.

Comme poèmes symbolisants, ils sont singulièrement incomplets ; sauf le *Tasse*, *la Bataille des Huns*, et plus encore *Mazeppa* qui laisse suivre avec sûreté les péripéties du sujet depuis le coup de fouet initial jusqu'à l'agonie et au réveil guerrier, la symphonie ne resserre point la vision du mythe dans un élément plastique continu. De même que, plus récemment, Richard Strauss, demandant des textes à Nietszche (*Ainsi parlait Zarathoustra*), Liszt s'est trop contenté d'un symbolisme vague et métaphysique ; il commente une ode de Schiller, *l'Idéal*, ou résout *les Préludes* de Lamartine en cette aspiration indéfinie : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? » S'il s'appuie sur une légende claire telle que celle d'*Orphée*, il n'en veut déduire que le « caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute œuvre d'art, leur suave énergie, leur auguste empire, leur sonorité noblement voluptueuse à l'âme..., leur Ether diaphane et azuré enveloppant le monde et l'univers entier comme dans un transparent vêtement d'ineffable et mystérieuse harmonie. » Par surcroît, ses poèmes sont longs, les mouvements s'y modifient sans cesse (ainsi, dans le *Tasse*, ils ne changent pas moins de dix fois). Il est peu commode de saisir à travers leurs méandres, l'enchaînement des intentions symboliques. L'auditeur se désintéresse alors de la donnée ; ou, s'entêtant à la pourchasser, perd de vue le sens proprement musical des phrases. « Le mythe de Prométhée, dit Liszt dans la préface de son poème, est plein de mystérieuses idées, de vagues traditions, d'espoirs aussi dénués de corps que vivaces de sentiments. » Comment deviner sous la fluctuation symphonique ces espoirs *dénués de corps*? Aussi son *Prométhée*

ne laisse-t-il même pas saisir avec la légende du Titan sur son rocher ces relations subtiles qu'une des œuvres les plus finement orchestrées de Franck, *les Eolides*, représente avec son titre d'ailleurs imprécis. Car l'unique façon, pour un symphoniste, de créer poétiquement un mythe, ce ne peut être que d'établir une convenance frappante entre les formes de sa mélodie et les caractères connus de ce mythe.

Les Poèmes symphoniques de Liszt étaient néanmoins nécessaires : ils ont mis Saint-Saëns sur le chemin des siens. *Mazeppa* contenait pour lui d'admirables indications, principalement le passage (un poco meno presto) où l'orchestre définit tout ensemble et de la manière la plus nette le désespoir lucide de l'homme, la lancination du galop martelé dans ses tempes, le vide grondant des steppes.

Avec plus de décision que Berlioz et Liszt, Saint-Saëns devait bousculer le préjugé romantique, la peur de diminuer l'art, de l'asservir, en trop le rapprochant de la vie concrète. On connaît, sur ce point, son langage de solide raison : « La musique est-elle, en elle-même, bonne ou mauvaise? Tout est là. Qu'ensuite, elle soit ou non, *à programme*, elle n'en sera ni meilleure, ni pire... La musique descriptive est intéressante, quoiqu'on n'en connaisse pas le sujet. Mais le charme est plus grand quand au plaisir purement musical s'ajoute celui de l'imagination parcourant, *sans hésiter*, une voie déterminée... Toutes les facultés de l'âme sont à la fois mises en jeu et dans le même but... Je vois bien ce que l'art y gagne ; il m'est impossible de voir ce qu'il y perd. »

Ses qualités intuitives de musicien impliquaient ses aptitudes de poète. Son oreille et sa mémoire, appareils enregistreurs d'une délicatesse presque douloureuse, ont démêlé, dans les rumeurs de l'air, dans le marcher des êtres, dans les tintements des corps inertes, une

myriade de germes rythmiques ou harmoniques, qu'il a épurés, transformés peu à peu en principes de mélodie. Conduisant le linéament de ses phrases comme un contour tracé sur l'étendue visible, affermissant leur connexion entre elles et l'équilibre de leur ensemble, il les anime ainsi que des figures en mouvement, il les enchaîne avec une force de continuité analogue à celle des phénomènes naturels. Elles ont une signification d'autant plus individuelle que le style est franc, concis, et le chant, parmi l'orchestre, bien distinct des parties subordonnées. C'est pourquoi les motifs de ses sonates, de ses concertos, éveillent tant d'images extérieures, décrivent et racontent à leur insu. Il n'a pas eu besoin de torturer sa musique pour la diriger vers un symbolisme narratif. Ses Poèmes symphoniques n'ont exigé de lui aucun changement à ses habitudes d'écriture. La représentation si précise et puissamment poétique de chaque sujet avait longtemps mûri d'avance dans les combinaisons familières de sa langue instrumentale. Les syncopes arriveront d'elles-mêmes quand le Rouet d'Omphale se ralentira, voudra s'arrêter. Au milieu de la Danse macabre, un épisode fugué que susciterait d'instinct la progression du développement coïncide avec la dislocation du branle massif des morts en couples éparpillés. De même que l'allegro d'une symphonie grandit volontiers jusqu'à un fortissimo resplendissant et décroît ensuite d'intensité, le *Rouet* va peu à peu en s'exaltant ; la gradation, au 2/4 (*expressivo e pesante*), atteint une ampleur magnifique ; le reste est de plus en plus ténu, s'évapore. Concurremment, les pièges voluptueux d'Omphale se tissent et se resserrent, à mesure que se renforce la trame de la symphonie. La colère fauve d'Hercule se gonfle, il secoue ses liens ; après il retombe sous l'enchantement ; seule, la vision du rouet subsiste et, peu à peu, se défait.

C'est par cette simultanéité immédiate de la forme

musicale et du symbole que les quatre Poèmes symphoniques amènent à sa pure apogée l'effort descriptif de l'art.

Avant d'entrer dans leur groupe, nous rencontrons aux alentours quelques œuvres de moindre importance et confinant au même genre.

Tout d'abord, une pochade célèbre, presque inédite, qui trouve sa place ici, comme les *Grotesques* de Raphaël autour de ses Loges : le *Carnaval des animaux* (écrit à Vienne en 1885). Si elle ne contenait que l'imitation bouffonne du cri varié des bêtes, elle ne vaudrait pas qu'on s'y arrêtât. Mais ce croquis charivarique est, jusqu'à un certain point, *composé*. La justesse caricaturale en relève le burlesque et des échappées de lyrisme s'y sont fait jour invinciblement.

Une partie des animaux défile pour la bizarrerie ou l'agrément de leur organe ; les autres sont spécifiés par leur allure. On voit, derrière l'entrée royale du lion (deux pianos et cordes) les poules et les coqs, quatre majestueuses tortues, l'éléphant, que mime un solo de contrebasse, les kangourous, l'aquarium (harmonica, sons aigus des cordes, chant de la flûte, arpèges du piano), les personnages à longues oreilles (une quinte obstinée des violons : *sol do*) ; le coucou au fond des bois, la volière, idées folâtres traduites sans outrance comique ; et tout à coup paraissent, hors des espèces normales, les pianistes, tricotant des traits à la Czerny ; ils précèdent de peu les fossiles (allegro ridicolo), parmi lesquels le xilophone remémore le trémoussement des squelettes dans la *Danse macabre*. Avant le finale, pot-pourri d'airs connus, rendez-vous excentrique du xilophone, de l'harmonica, de la petite flûte, Saint-Saëns a réservé au violoncelle une mélodie noblement voluptueuse : enveloppé de murmures liquides, assourdis et soyeux, le *Cygne* rame, la courbe de son corps bercé s'infléchit d'une ondulation noncha-

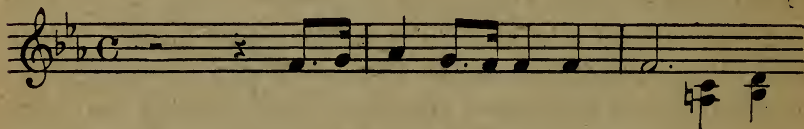
lante, il gonfle son aile au vent des larges eaux; c'est un lyrique solitaire, amoureux des beaux sanglots; et ainsi, le Carnaval des animaux, qui par ses côtés imitatifs, touche aux origines préhistoriques de l'art instrumental, s'élève jusqu'aux modes les plus libres et les plus modernes du symbolisme.

Aussitôt que l'expression vise consciemment une fin étrangère à son seul développement intime, la symphonie devient symbolique. Un des plus antiques témoignages de ces propriétés figuratives est la *Marche*, en principe créée pour rythmer les pas et le chant d'un cortège, d'une armée, d'un chœur de tragédie. Depuis qu'il existe des tribus et des cités humaines, toute masse d'hommes en marche s'est ordonnée sous l'impulsion d'une musique harmonisant les mouvements des corps, extériorisant la puissance des volontés unies. Le genre de la Marche est donc, en soi, très auguste. Il serait puéril de le dédaigner comme vulgaire et uniquement bon à entraîner les foules. Sans parler ici du théâtre où Wagner, après tant d'autres, l'a magnifié, Beethoven, (l'*Héroïque*) Berlioz (*la Damnation*), l'assimilèrent aux formes les plus hautes de la symphonie, et *la Marche héroïque* de Saint-Saëns est un véritable Poème symphonique [1].

Envisagée dans son plan intérieur, elle offre une texture régulière et simple : un allegro animato, un andantino, une reprise de l'allegro. Mais cette bonhomie classique s'ajuste par une conformité naturelle aux péripéties narratives du poème : au lieu d'être une élégie morne sur nos désastres, il pose, en sa belle or-

1. Il a produit en outre quelques compositions de même ordre, toutes de circonstance et officielles : la marche *Orient et Occident* (pour orchestre militaire), l'Hymne à Victor Hugo (avec chœur ad lib.) et, à l'occasion du couronnement d'Edouard VII, la *Marche du Couronnement*, mise en œuvre éclatante du vieux choral anglais d'*Henry VIII*.

donnance, le principe unique du relèvement, la restauration du sens de la règle et d'une discipline traditionnelle. D'autre part, les impressions qui le dictèrent étaient immédiates et douloureuses : pendant que le musicien s'en occupait, la fatigue des étapes, le cliquetis des armes, les roulements sinistres, les cris furieux, les plaintes, l'odeur de la terre mouillée de sang, et surtout la pensée des morts obscurs parmi lesquels Regnault s'était magnifiquement immolé, lui revenaient au cœur, comme des choses de la veille qui se fondaient, s'apaisaient pourtant dans la lucidité de sa réflexion. Le mouvement symphonique, tout en obéissant à ses lois générales, regorge d'allusions parlantes, en quelque sorte involontaires, à ces souvenirs. Un instantané pris en route sur un bataillon ne fixerait pas mieux la physionomie de nos marches, de nos armées que le départ des violons, maigre, alerte, serré :



En vain le rythme des basses l'alourdit d'une sensation de défaite, de lassitude fatale. Les pieds des hommes rebondissent, pleins d'alacrité. En avant, quand même ! semble chanter la phrase, nerveuse et crâne, avec ses inflexions de colère vengeresse, sans emphase, contenue, austère. Un second motif plante plus virilement encore la résolution d'une revanche. Cependant voici une halte : on s'arrête autour d'un cadavre ; le trombone solo, d'un accent d'oraison funèbre, déroule (en *la* bémol) une lamentation, incomparable de largeur et de fierté guerrière, accrue par le contrechant des cordes ; un seul frémissement de tristesse sublime se propage jusqu'à l'extrémité des foules conviées au deuil du héros. Puis un soudain tumulte chromatique

fait pressentir la mêlée prochaine. La marche reprend, plus saisissante, étant ralentie. Enfin, l'animato l'emporte à une charge fébrile, angoissée. Nulle ode, nul récit contemporain n'ont pu dire aussi pathétiquement l'exaspération des vaincus : le cri des violons se précipite à l'aigu, hagard et haletant, mais lumineux comme un espoir.

Plus tard, de ses exodes à travers le Midi ou en Afrique, de pays où le plus abstrus des musiciens deviendrait, malgré lui, un peintre, Saint-Saëns revint chaque fois avec un butin mélodique trop riche pour que son œuvre pût le loger tout entier. Nous en avons déjà retrouvé une partie dans sa musique de piano et ses concertos. A un de ses hivernages (1880), en quittant l'Algérie, il passa par l'Espagne et le Portugal. Ce fut l'occasion de trois morceaux, d'orchestre, *la Suite algérienne*, *une Nuit à Lisbonne* [1], *la Jota aragonèse*, dont deux principalement ont une portée bien supérieure au charme fragmentaire d'un art impressioniste.

Une Nuit à Lisbonne, barcarolle en *mi* bémol, fait deviner une ville assoupie entre les bras tièdes de la mer; un roulis languide, des souffles qui susurrent, passent dans son sommeil éthéré, transparent.

Il était impossible à Saint-Saëns, se promenant en Espagne, de ne pas retenir une foule de ces motifs locaux si violemment typiques, que, sans avoir vu le pays, on en reçoit, pour ainsi dire, le contact visuel des races indigènes et du sol. Ceux qu'il a mis en œuvre appartenaient à une des provinces les plus plantureuses, l'Aragon. Le premier donne le pas avec la gaillardise hautaine, un peu raide et grave, qui devait

1. La *Suite algérienne* fut écrite en été, à Boulogne-sur-mer, mais la *Nuit à Lisbonne*, à Lisbonne même, au mois de Décembre suivant.

sur-le-champ frapper un français; car la joie des Espagnols n'a jamais les grâces légères de la nôtre, étant plus sérieuse, dure et passionnée. Peu à peu, l'élan s'excite, les rythmes se dénouent, les saccades accélèrent leurs brusqueries, des effets crépitants de mandoline et de guitare pétillent à travers l'orchestre, les thèmes sont entremêlés par une ivresse fantaisiste; un tournoiement hyperbolique fouette, enlève la danse, sans toutefois qu'elle arrive à la bestialité des rythmes africains, ou à la folie scintillante d'une *seguidilla* sévillane.

Un trait capital, dans la *Jota Aragonèse*, nous confirme le tempérament descriptif du musicien : nulle fièvre sensuelle n'amollit l'image lucide et forte qu'il donne d'une fête de volupté. Les choses elles-mêmes palpitent; lui, s'efface à demi.

Et *la Suite algérienne* pousse à un degré bien plus pénétrant ces qualités de justesse réceptive. Les choses de l'Afrique l'ayant longuement envahi, pour trouver des motifs conformes à leur vie multiple, il n'eut qu'à laisser chanter les fibres, même inconscientes, de sa mémoire.

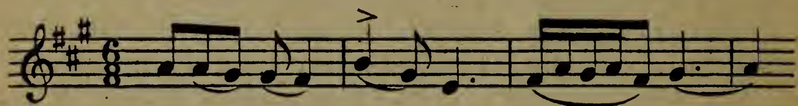
Le Prélude : *en vue d'Alger* (*ut* majeur, 9/8, molto allegro,) démêle, dans une progression admirable, les émotions du voyageur, à mesure qu'il approche. C'est d'abord l'éveil d'un monde sauvage et confus. La mer bout, le soleil bout. D'une colline au dos fauve arrivent des musiques informes. Jusqu'à la cinquante et unième mesure, les timbales gonflent leur mugissement obstiné. Peu importe qu'avant *la Suite algérienne*, Wagner, au début de l'*Or du Rhin*, ait produit une persistance analogue, même excessive (l'accord de *mi* bémol majeur en pédale pendant cent trente-sept mesures), puisqu'ici la monotonie des fonds est appropriée, d'une manière unique, au paysage et à l'idée. De cette fermentation d'activités sombres, un thème se détache

avec effort, roulant dans une cécité stupide; mais il monte, s'éclaircit, tandis qu'une intelligence harmonieuse se fixe sur lui, l'organise. Près du port, les rumeurs de la ville, de plus en plus complexes et symphoniques, sont traversées par des voix hautes et perçantes. Au sommet d'un crescendo où flambent une petite flûte et d'aigres hautbois, la fanfare des clairons français lance ses appels en quintes radieuses, centre et ralliement, forme rythmique de la lumière, de la gaie conquête.

Dans la *Rapsodie mauresque* (N° 2 de la Suite), l'artiste s'est diverti à orchestrer des thèmes arabes pris avec leur crudité, leur enfantillage barbare, leur fatalisme. Les raffinements de son art, — les *imitations*, l'extrême division des parties, la combinaison d'un 3/4 et d'un 2/4 —, leur laissent tout ce qu'ils ont d'élémentaire, ajoutent à leur vérité locale en reproduisant les figurations dansées, les mimiques, et la fureur des instruments dont ils s'accompagnent. Un allegretto non troppo s'inspire de ces fredons qu'un guitariste indolent, durant les après-midi torrides, promène de ses doigts maigres sur son maigre instrument. Et soudain, comme cinglée par les lanières stridentes du plein soleil, une ronde se met à ronfler. De loin on l'entend venir, d'abord étouffée, rabattue entre les parois des rues étroites. Un tremolo, aussi léger qu'un frôlement d'insecte, suit l'essaim brusque et acéré des violons. Leur giration, dans ses ressauts, garde une sorte de tension rigide. Un instant, ils s'alanguissent. Mais les flûtes et les hautbois, joints à des pizzicati, reprennent l'impulsion féroce. Le vacarme des tympanons grossit, tel que des chocs de maillets au creux d'une cuve qu'on roule; il s'accouple à un piétinement ternaire, terminé sur une pirouette brutale, inlassable et s'excitant, s'exaspérant par la seule ébriété animale de son tumulte.

En revanche, la *Rêverie du soir* (*à Blidah*) transcrit

amoureusement les harmonies de l'âme d'un civilisé avec des paysages délicats jusqu'à l'impalpable en leurs transitions crépusculaires, quand la blancheur des formes, plus molle et savoureuse, boit les tons rosés, bleuâtres du ciel mourant et semble fondre dans la clarté qui s'en va. Le *mi* des cors s'exhale comme la respiration de la terre allégée. Un rythme obscur de tambourin ajoute à la somnolence de l'ombre. Des flûtes lointaines nasillent une mélopée, point de départ de la méditation symphonique. Maintenant les songes que couvait et emprisonnait la lumière se délivrent d'une aile nonchalante. Cette phrase adorable de l'alto solo



laisse flotter dans son circuit les sensations de l'heure et du lieu, le chant d'une fontaine, l'attouchement des brises, les arabesques des palmes pendantes chuchotant avec un treillis de bambous. C'est la jouissance d'un tel repos, qu'une nostalgie s'y mêle, remue des pressentiments voluptueux. Sur l'escalier fluide d'un rêve, la fantaisie monte et redescend, puis cède aux délices de sa lassitude; libre de ses liens extérieurs, elle développe, comme dans le sommeil, le jeu divin de ses combinaisons magiques : les cordes, extrêmement divisées, — avec une pédale des cors — festonnent un contrepoint aux flexuosités paresseuses, d'un fini merveilleux; et les timbres déliés, veloutés, rendent encore plus palpables l'atmosphère et les nuances locales d'un soir algérien.

Mais la *Marche militaire française*, qui couronne la Suite, en *ut* majeur de même que le prélude, n'est algérienne que par cette fringante allure, plus spéciale à nos troupes d'Afrique, marchant en pays neuf et en-

durcies. Elle marque spontanément l'antithèse d'un peuple libre et conquérant avec l'Orient esclave, hébété, l'Orient de la Rapsodie mauresque. Une page d'histoire expliquerait moins bien la justice et le bienfait de notre domination. Saint-Saëns a résolu le problème de faire une Marche entraînante et étrangère à toute vulgarité. Avec infiniment de belle humeur et d'esprit, il adapte à des thèmes populaires sa souplesse de symphoniste. Il les épure, ne les affaiblit point. La marche aligne ses rythmes dans une symétrie disciplinée; seulement, nulle compression, nulle raideur : ici, un groupe de croches, agile et mordant, pétille; ailleurs une gamme part comme une fusée; ou bien (à *B*), un thème figure le joyeux moulinet d'une épée au grand soleil. Sans lourde fanfaronnade, la certitude d'être invincible éclate dans cette aisance radieuse, cette ferme insouciance, cette vivacité d'élan vers un but aussitôt occupé qu'aperçu.

Si achevée que soit cette Suite, et malgré sa vérité, sa plénitude descriptives, elle ne saurait être comparée aux quatre Poèmes symphoniques. Ils font passer dans l'acte toute la force de signification qu'enferme le mot Poème; ce sont des choses *faites*, totalement engendrées, jetées en moule d'une seule venue, d'une harmonie vitale indéfectible; ce sont aussi des créations de mythes, des légendes réalisées, ayant la fraîcheur, la richesse et le naturel de fictions qui seraient chantées pour la première fois.

Visiblement, lorsqu'il les entreprit, le musicien-poète sentait qu'il touchait à une forme instrumentale suprême et complète entre toutes. Le mouvement d'un Poème symphonique ne s'interrompt pas; deux ou trois thèmes en sont la matière : cette cohésion absolue et cette simplicité de principes n'appartient qu'à un genre parfaitement organisé et qui s'est produit au terme sûr d'une évolution; elles rendent aussi plus

clair l'objet extérieur du poème, et la continuité où se déroule la vision de ses épisodes en accroît le pouvoir d'enchantement. L'orchestre est porté à sa plus haute puissance, comme dans une symphonie ; mais, en même temps, il s'empare de facultés symbolisantes, équivalentes — quoique non semblables — à celles d'une œuvre plastique. Dans un seul mode d'expression tient la somme des éléments d'un art et des choses qu'il peut représenter.

Saint-Saëns a rencontré d'instinct les conditions de beauté qu'exigeait cette forme merveilleusement significative.

Ses Poèmes ont la séduction de leurs contours flexibles et serrés, de la polymorphie des rythmes et des harmonies, de motifs pénétrants, prestigieux par eux-mêmes, d'une orchestration nuancée, pure, ardente, robuste.

Ils sont clairs, non seulement parce que sa pensée tend droit à l'idée, ne la déforme d'aucun sous-entendu vaporeux, mais parce qu'ils s'appuient sur un détail tangible : le murmure du Rouet, le galop des chevaux solaires, — ou sur une notion simple : dans *la Jeunesse d'Hercule*, la volupté opposée au sacrifice, à la conquête active.

Chacun d'eux n'a qu'une étendue restreinte : ce qui veut être parfait se condense, et cette sobriété maintient jusqu'au bout sans fatigue l'auditeur en contact avec les faits, les sentiments décrits.

Ils sont logiques, harmonieux, pondérés : les virtuosités du développement, les fioritures en sont exclues ; jamais une péripétie n'excède les autres, pour la seule raison qu'elle plaît davantage à l'artiste, et la sévère liaison de leurs parties fait d'autant mieux saillir leur sens d'épopée continue.

Leur puissance de dessin et de coloris est évidente : qui ne saisirait, par exemple, vers la fin de *la Danse*

macabre (quatorze mesures avant le *poco stringendo*), l'intention grinçante et grimaçante des appogiatures, des petites notes donnant à la phrase des violons l'air de courir à cloche-pied? Peut-on entendre le maëstoso initial de *Phaéton*, et ne pas *voir* sous l'accord de *mi* bémol qu'étalent les trompettes et trombones, la première flamme de l'aurore épaissie au bord de l'horizon, puis, dans le jet ascendant des *cordes*, les rayons envoyés par l'astre dont se délie le resplendissement? Il n'est guère possible de concevoir un emploi des moyens descriptifs de l'orchestre plus juste, sobre, énergique; mais ses dons de peintre, de poète épique n'induisent pas le musicien à transgresser les bornes naturelles de l'expression instrumentale; loin de s'arrêter à la superficie en ne visant qu'au relief et à la traduction extérieure d'un sujet, il va jusqu'au cœur des mythes, et, sans altérer leur essence traditionnelle, il leur fait, selon sa nature, une chair et un esprit nouveaux.

L'élément imitatif ne lui sert que de point d'appui plastique, il le réduit à peu de chose. Comme traits d'imitation directe, quand on a noté, dans *la Danse macabre,* les douze coups de minuit, les claquements espacés du xilophone et le chant du coq, dans *Phaéton*, le rythme des sabots qui galopent et, à l'instant du foudroiement, l'explosion de tamtam, on a tout compté. Lui-même a pris soin de l'indiquer par une note, au début d'Omphale: « Le *Rouet* n'est qu'un prétexte choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau. » Le motif du Rouet n'est pas, à proprement parler, imitatif: il représente l'objet et les idées concomitantes à l'objet à l'aide de simples analogies: direction orbiculaire du mouvement, fugacité, frissons scintillants de cette rotation; en d'autres termes, il symbolise. Saint-Saëns n'aurait jamais songé au rouet d'Omphale que ce dessin d'orchestre aurait très bien pu s'offrir à lui et conserverait

tout son charme de sonorité. Pourquoi d'ailleurs cette donnée l'a-t-elle séduit, de même qu'auparavant Schubert dans *Marguerite au Rouet*, Mendelssohn, avec sa *Fileuse*, et Wagner, dans le chœur *des Fileuses* ou la scène des Nornes? C'est qu'entre le bourdonnement du rouet, la circulation des fuseaux et la trajectoire d'un groupe agile de notes contiguës, des musiciens très dissemblables ont perçu une ressemblance si caressante pour l'oreille et pour l'œil intérieur de l'imagination que ce frémissement sonore leur a semblé une réalité toute musicale, se prêtant d'elle-même à être mélodiquement traitée.

Et en effet Saint-Saëns a voulu saisir avant tout le côté mélodique, la poésie intime de ses sujets. Ainsi la légende de Phaéton convenait à son tempérament, par cela seul qu'il est enclin à développer les attributs lumineux de l'orchestre, la lumière en outre étant un des modes de la vie que la musique s'assimile et transpose le plus immédiatement. La *Danse macabre*[1] était, bien entendu, dès l'origine, une figuration accompagnée d'airs de danse instrumentaux. En pressant la donnée plus indécise de la *Jeunesse d'Hercule*, il y a vu se dessiner les articulations d'un plan symphonique. Le motif de l'allegro *moderato* correspond à ce qui constituait pour les anciens la fonction dominante de la musique : il énonce la loi d'une existence, son rythme de sagesse et de volonté; c'est un Nôme. Ensuite, les fluctuations du héros, les Nymphes et les Bacchantes qui l'enlacent, sa marche en avant, son apothéose au sommet du bûcher, ces divers épisodes appellent par nature une interprétation musicale, selon notre idée moderne de l'art, puisqu'ils posent l'être intérieur dans son mouvement de lutte ou ses harmonies naturelles avec les puissances qui tantôt l'oppriment, tantôt le délivrent.

1. V. Kastner, *les Danses des morts* (Paris, 1852).

De toute évidence, le choix des quatre sujets a été incomparable : l'un concentre ce que le romantisme a eu de plus profond, l'expression de la vie spirituelle presque dématérialisée, mêlée au mystère de la mort et de la résurrection. Les trois autres, pris à la fable hellénique, rappellent ces compositions qu'un maître de Corinthe eût ciselées sur un bouclier votif. Le mythe d'Hercule, symbole d'une force inconsciente, asservie, arrivant par la souffrance à l'affranchissement du principe divin qui travaille en elle, conquit Saint-Saëns à tel point qu'il faillit le mettre au théâtre, écrire *Hercule et Omphale*, au lieu de *Samson et Dalila*, et qu'il y est revenu plus tard avec *Déjanire*. Celui de Phaéton semble investi d'un rayonnement immuable, comme les horizons et les mers, d'où il a jadis émergé. Pour un Poème symphonique, ces conceptions que revêt une harmonie consacrée, outre leur beauté native, ont un mérite précieux : les faits, les symboles auxquels elles se rapportent étant connus depuis trois mille ans et plus, ni le musicien ne se fatigue à en expliquer la relation, ni l'auditeur à démêler ce qu'elles veulent dire : l'un et l'autre vont d'emblée au plus essentiel, aux formes expressives, au beau intérieur, à l'âme.

Saint-Saëns s'est bien gardé d'encombrer ses sujets d'allégories métaphysiques — ce qui fut l'erreur de Liszt — ou de les compliquer d'intentions subtiles. Il les simplifie, s'il se peut, les abrège, mais sans que sa musique en réfléchisse l'idée pure, impersonnellement, avec la froideur d'un miroir, ni que l'émotion en soit jamais exclue. *Phaéton* est le rêve d'un moderne, ivre d'immensité, sentant sur lui la terreur du gouffre où il roule avec la terre et les astres. Qu'on mette en regard le dessin de Michel-Ange, *la Chute de Phaéton*, ou le morceau de Leconte de Lisle : *le Réveil d'Hélios*, on saisira combien librement le symphoniste a dégagé son sujet d'un trop matériel anthropomorphisme. Ce

qui est encore plus original, en représentant un symbole de révolte et de chaos, il exalte la splendeur de la règle, il maintient à l'essor effréné de l'attelage la droiture rigide d'une force mise en marche pour l'éternité. Il ne se contente pas de voir par le dehors la courbe et les variations du mouvement : en même temps que vole le quadruple rayon, le chant intime du dieu s'en détache. L'univers et l'être conscient, que la musique résorbe à l'ordinaire l'un dans l'autre, arrivent ici à se poser distincts, malgré l'unité mélodique des formes.

Phaëton est, par dessus tout, le poème de l'orgueil.

Omphale est le poème de la volupté. Et les motifs symphoniques tissent autour de cette idée de volupté des nuances qu'une âme méditative et profonde a seule pu y déposer : l'enchaînement du désir et de la douleur, l'ironie de la courtisane, la volonté qui rugit contre la chair esclave, la certitude que tout cela est une hallucination douloureuse, fugace comme la vision du rouet.

L'impression se termine donc à un sentiment plus intérieur que plastique. Le lyrisme est au fond de l'épopée ; chaque poème dépasse infiniment son objet descriptif, trois d'entre eux sur quatre s'achèvent *pianissimo*, laissant mourir, telle qu'une fantasmagorie, la fiction qu'ils ont précisée. Leurs contours se dissipent avec une sorte de tristesse dans des lointains imaginaires. Aussi, tout ce qu'ils ont de relief ne diminue en rien leur liberté de symbolisme ni leur forte mélancolie. L'essence muable et fluide des sons est toujours sûre de résoudre en prestiges inconsistants les conceptions les plus picturales.

Cette vue panoramique sur les Poèmes ne nous donne qu'une perception flottante de leur richesse de sens. Il faut les suivre, en abrégé, dans le déroulement de leurs épisodes. Mais bien qu'*Omphale* (1872) et *Phaéton* (1873) aient précédé la *Danse macabre* (1875),

celle-ci excite tout d'abord notre attention, contrastant avec les autres par son apparence de romantisme, et, quand bien même *la Jeunesse d'Hercule* (1877) a été le dernier en date des quatre Poèmes, il nous semble logique de l'associer à *Omphale*, dont il continue la donnée.

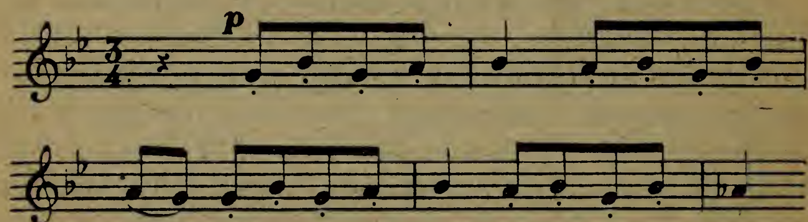
L'occasion immédiate de la *Danse macabre* fut une poésie de Cazalis :

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort, à minuit, joue un air de danse,
Zig et Zig et Zig, sur son violon...

Elle eut une origine plus intime, la *Fantastique* de Berlioz. Seulement, Berlioz, nous l'avons vu, crispa l'étrangeté du fantastique, comme pour le rendre absurde, décousu, impossible. Son démoniaque n'est qu'une parodie du démoniaque; ou, par instants, sa violence excentrique émeut dans l'esprit cette anxiété qui fait dire à Macbeth devant la bizarrerie des sorcières : « Rien n'existe plus pour moi, sauf ce qui n'existe pas. » Le monde surnaturel de la *Danse macabre* est au contraire fondé sur la réalité, il y tient par toutes ses fibres. Les morts marchent bien sur la terre où nous marchons, ils respirent l'air des vivants; c'est leur soif de la lumière qui leur donne une voix pour se lamenter. Parce qu'ils simulent les conditions normales de l'existence, leur sanglot est d'autant plus humain, douloureux.

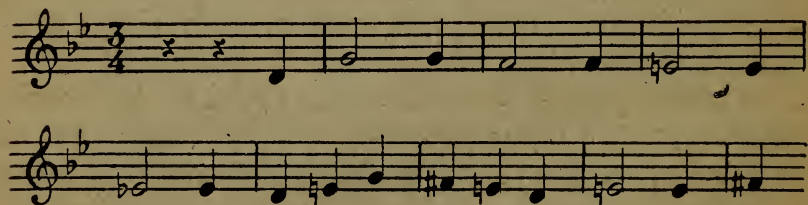
La harpe frappe à coups égaux et clairs les douze battements de l'heure attendue; autour, les violons et les cors amortissent d'une longue harmonie tremblante le silence d'une nuit d'hiver, sur la ville endormie. De sourds pizzicati s'arrachent des basses. Les ténèbres remuent : les morts sont lourds, lourds de la terre qui lie leurs genoux. Mais, comme une gambade,

comme la grimace d'un rire bestial, sursautent les terribles quintes enrouées, coléreuses, du premier violon. Tout de suite, les simulacres se joignent, ils reprennent la danse de l'autre nuit; sans dérision ni angoisse, leur ronde ennuyée sautille dans le vent des flûtes. Et rien ne fait plus sentir que cette hébétude, en eux, le pli d'une malédiction, l'incroyance dernière au salut. De même qu'une eau-forte, par ses crépuscules qui changent et durcissent les faces des êtres, explique plus âprement leurs postures et leurs secrètes volontés, l'orchestre, par le *sol* grave des cordes et le rythme aride en pizzicati, accentue la couleur spectrale du dessin des flûtes :



Mais dès que la phrase monte aux violons, les formes paraissent prendre plus de consistance, se dénouer plus nettes.

Le rigide chef d'orchestre, d'une mesure imperturbable, ouvre la valse. Son motif est pesant, traîne en lui tout l'écrasement des peines expiatrices :



L'impulsion ternaire de la danse ne l'en enlève pas moins avec une vigueur dure et entraînante.

Peu à peu, dans la multitude obscure et qui grossit,

s'exalte l'ivresse d'une résurrection. Les Morts se raniment en entendant leurs os claquer. Le branle immense s'unit et, porté sur le tourbillon lent d'une seule étreinte, le chœur tourne, il redit le lamento du premier violon. Au souffle rauque et plaintif de son chant, une sorte de lueur flotte autour de ses masses ; on dirait que le fleuve rouge de la vie va se mettre à couler dans les froids ossements.

Quand le motif sautillé, après cet unisson, revient au violon solo, son grêle staccato sonne railleusement, comme pour dire aux ombres l'inanité de leur désir. Cependant l'allégresse de se mouvoir et d'articuler leur forme les disperse en groupes furieux ; la disjonction fuguée des parties fait saillir les profils tranchants, les gestes qui se tendent, les membres qui se brandissent. Délivrée de son masque charnel, l'énergie se projette en avant avec une décision effrayante. Dans l'étroit circuit du motif, ce sont des chocs, des fuites, des enlacements, une cohue noire multipliée à travers la nuit, ordonnée pourtant sous un joug de sagesse et d'inexorable rectitude. Au fort de l'orgie, le *Dies irae* survient (aux bois et à la harpe) ; coupé en valse à trois temps, il allège d'une sombre ironie la vision d'épouvante et de pitié qui rôde avec son spectre liturgique. Un frisson d'angoisse sort des cymbales ; le trombone et le tuba compriment leur gémissement, tandis que les violons et les altos, en triolets alternés, refoulent vers le grave le remous des foules éperdues. Le *Dies irae* grandit ; il domine la confusion du sabbat ; l'orchestre se gorge d'une terreur sacrée : et, plus haut que le *Dies irae*, deux notes aiguës, cri d'une souffrance presque animale, bêlement lamentable, transpercent le tumulte.

Il se fait ensuite une accalmie : le violon solo, à qui vient aboutir la désolation des masses, s'isole au premier plan, pour reprendre son *Miserere* chromatique,

cette fois lié et soutenu par le balancement de la harpe, sur une pédale des autres cordes. Les flûtes, puis tous les violons lui répondent; sa plainte modulée a le rythme d'un sanglot gonflant une poitrine vivante ; il enflamme sa douleur d'une volupté, d'une tendresse insatiable et consolatrice.

Mais soudain le vent précurseur de l'aube se lève en rafales et balaie la danse effarée qui recule. Les Morts débandés, éparpillés, se raidissent à refaire leurs groupes disloqués. Ils s'étreignent dans des accords indicibles d'accablement. L'appel souterrain des timbales les avertit ; l'heure est proche ; il faut céder, s'écouler avec les souffles de l'ombre. En vain, le violon déchire encore la nuit de ses quintes revêches; la clarinette, le hautbois, le basson veulent les répéter; ils se trémoussent, mais déjà vagues comme des échos, dérisoires. Le violon solo, dialoguant avec les autres, leur dit l'inutilité de la révolte, l'appétit d'un repos plus profond que la mort elle-même.

Malgré tout, le désespoir de ne plus vivre les ramène une dernière fois. Des fonds illimités, sur le mugissement des timbales, tels qu'une marée indistincte, ils remontent. Leur unisson oscille, se traîne ; ils crient merci devant la malédiction qui les entraîne en bas ; ils roulent d'une seule poussée contre les portes noires où se brise leur clameur et leur choc têtu. L'invisible clarté qu'ils aspirent dans l'espace les enivre, et la ronde recommence avec son double motif superposé, l'un, délié, vibrant sous la plénitude des archets, l'autre, massif, enflé par les trombones : un ensemble colossal et rythmé, une vraie liturgie démoniaque. Puis, comme dans le délire d'une fin de bal, les danseurs se mettent à gambader ; les petites notes grinçantes ont un air de contorsions; un trépignement accéléré secoue le formidable orchestre de ses entrailles à ses extrémités suraiguës.

Mais voici l'aube : les cors posent une brume sur l'horizon, le hautbois — une voix de petit coq enroué —, flébile et lointaine, semble plaindre les morts qu'il met en fuite. Tout se dissipe : sous terre, l'ébranlement sinistre va se perdant ; le tremolo des violons diminue ainsi qu'un ouragan dans les feuilles sèches. Alors, l'air inhabité, le gris tremblement des cors, s'emplit d'une lamentation large, mais flottante et déjà pleine de sommeil : le violon solo s'arrête au seuil de l'heure blême ; il pleure pour tous la lumière, d'un adieu solennel ; et il succombe en un frémissement confus ; les dernières ombres attardées, pizzicati impalpables, s'esquivent.

Par le sujet, rien n'est plus loin de *la Danse macabre* que *le Rouet d'Omphale* [1]. L'harmonie et la pureté de la conception sont pourtant égales dans les deux poèmes, plus admirables dans le premier, — puisque le sujet était chaotique en soi — plus immédiates dans l'autre, le mythe lui-même étant harmonieux. Le contraste sur lequel s'établit symphoniquement *Omphale*, comme la *Danse macabre*, d'une phrase pleine et forte avec un dessin agile, délicat, acquiert ici toute sa valeur significative, il concentre l'essentiel de l'idée poétique : la lutte de l'homme et de la femme, la défaite du Fort, sous les prestiges éphémères de la volupté qui s'amuse de lui. La face d'Hercule ne se dévoile qu'en un seul épisode, au moment où il rugit, se voyant pris au piège. Omphale occupe le poème de ses deux motifs dominateurs : le motif du Rouet et celui qui l'incarne elle-même.

Tout d'abord, (andantino) le rouet est le centre unique de la vision. Aux premiers violons (avec sourdi-

1. Ce titre se trouvait déjà antérieurement dans une pièce, d'ailleurs sans importance, des *Contemplations*. Il francise la légende d'Omphale par le gracieux anachronisme du rouet substitué aux fuseaux antiques.

nes) et aux flûtes, alternativement, dans une tonalité indécise, se configure une forme circulaire dont la rotation, d'abord hésitante, devient serrée, rapide, comme sous une main qui s'irriterait. Au-dessus de sa rumeur mordante et métallique, (seconde mineure), son sursaut inachevé, allant des clarinettes aux flûtes, trahit la présence d'une volonté capricieuse, énigmatique. Le rouet tourne; son mouvement égal et qui simule l'indifférence est si agile que seules s'y détachent, pareilles à deux points luisants, les deux notes accentuées de chaque mesure. La mobilité des harmonies y fait repasser des colorations fuyantes, et en même temps la strideur uniforme des violons, avec le halètement régulier du rythme

Hautbois, Clarinette, Basson, Cor.

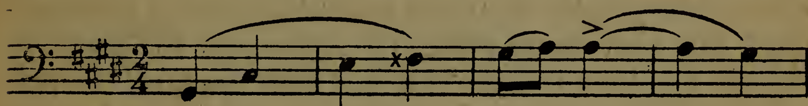
rend fascinateur son murmure, donne le frisson d'une incantation magique.

Cependant la circulation du rouet s'efface dans un bourdonnement âpre des altos. La magicienne apparaît, légère et dansante, d'un pas entrecoupé, où revivent les voluptés flexibles de l'Ionie :

Elle cadence ses poses avec autant d'ironie que d'adresse amoureuse. Elle effleure Hercule d'attouchements subtils, intermittents; elle multiplie pour lui son image dans les répliques en *imitations*, elle le caresse de sonorités troubles et onctueuses. Mais les inflexions lascives de son corps ressemblent à des révérences moqueuses; maîtresse d'elle-même, mesurant ses effets, elle joue avec la convoitise grandissante du

héros ; par la souplesse chromatique de la mélodie, elle le provoque en se dérobant ; l'indolence qu'elle affecte (au 2/4, les quatre doubles croches des *bois*) est un persiflage de plus. Elle se cache sous l'éblouissement sec et ténu du rouet, puis revient pour dérouler des séductions plus opulentes.

Soudain Hercule, comme éveillé en sursaut, se lève tout d'une pièce : il dresse un front de taureau ; ses pieds rudes, faits aux conquêtes austères, veulent l'emporter en avant. D'un coup d'épaule, il va crever les mailles du filet de mort. Son chant carré, spondaïque, répond à l'unité pesante et simple de sa nature :



Chargé d'ombre, et caverneux, pareil à la voix d'un lion blessé, il passe dans une futaie d'orchestre ; le rouet, de la pulsation insolente de sa pédale, rebelle à son rythme, s'entête à le dominer. Hercule frémit ; les cymbales tressautent ; des clartés d'apothéose, envolées sur l'aile des harpes, embrasent devant lui sa route. La phrase, obstinément, repart de son point d'appui (le *sol* dièze grave) ; il s'arcboute contre les fatalités ; à plein cœur, de tout le raidissement de sa force, il distend les nœuds qui l'enserrent. Mais la pulsation du rouet, de plus en plus pressante, aiguë, semble excitée par cet effort, ne s'arrête qu'à l'instant où les *cordes* nues, redescendant, jettent le cri farouche de la chair humiliée, impuissante contre l'obsession du désir. Les gémissements du vaincu s'alourdissent, son armure orchestrale tombe par morceaux ; le voilà couché, arrachant avec peine de sa poitrine un grondement de bête captive. Il se fait alors un vide, un silence terrible et résigné (le *sol* ♮ maintenu huit mesures). Au fond des demeures en sonne le rire d'Omphale, avec

le son du triangle argentin. Un hautbois pointu, insouciant, voltige ainsi qu'une piqûre d'abeille ; la flûte s'y enlace, palpitante d'orgueil assouvi ; la chute de la phrase est détendue, amollie de caresses consolatrices, par un raffinement d'ironie.

Omphale reprend alors, d'un geste automatique, le manège du rouet : la seconde mineure, telle qu'une fibre d'airain durement pincée, en prépare l'élan. Le trémoussement des altos se remet à fuir sous le motif de la séductrice ; cette fois, plus tranquille et folâtre. Elle se prélasse dans une gloire nonchalante, promène son caprice des flûtes et des clarinettes aux harpes et aux cordes, laisse miroiter en mille facettes prismatiques son sourire de moquerie sensuelle. Le hautbois nargue encore l'homme assoupi dont la plainte sourde rôde aux violoncelles. Toutefois sa dérision même est triste, fatiguée. Les instruments se taisent les uns après les autres [1]. Et le rouet, à son tour, s'endort, se ralentit : la figure de sa rotation, de plus en plus nette, à mesure que les violons, allant moins vite, en découpent mieux la courbe, s'évapore enfin, elle aussi, dans leurs tenues montantes, dardées jusqu'au fond d'un espace chimérique.

Plus ample, ondoyant, tumultueux — ainsi que la donnée l'exigeait — le Poème de *la Jeunesse d'Hercule* [2] tire son unité, non d'un élément descriptif continu, mais d'un ensemble de thèmes concourant à une seule fin expressive et qui, revenant parmi les variations des épisodes, posent la permanence d'un caractère, la personne mentale du héros.

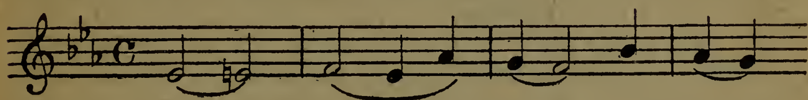
Au début (andante *sostenuto* en *mi* bémol), la sym-

1. Comme dans l'adagio qui termine la symphonie des *Adieux* de Haydn.

2. Une des cantates de Bach porte ce titre : le *Choix d'Hercule*. La Volupté, berçant le sommeil d'Hercule, y chante le même air que, dans l'oratorio de Noël, la Vierge berçant le sommeil de Jésus.
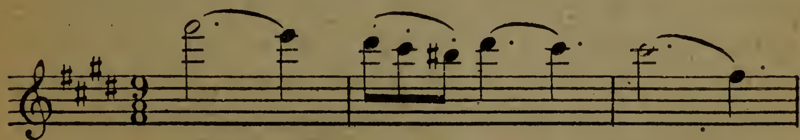
phonie précise le rêve hésitant d'un éphèbe, les délices d'un espoir confus (chant des violons avec sourdines, leur *mi* aigu sur les triolets ascendants des harpes), la contraction soudaine d'une volonté en quête d'un objet (tierces des clarinettes et réplique des flûtes); un silence intérieur où rien ne se résout (descente *pianissimo* des violons sur un accord des altos, violoncelles et contrebasses); des appétits orageux d'action (les timbales seules).

Mais, aux premières notes de l'*allegro moderato,* le caractère d'Hercule est déjà constitué dans sa ferme vigueur par le Nôme des cordes :

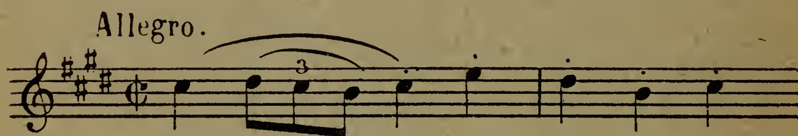


C'est bien l'athlète au cœur patient, grave et jovial, plantant sur le monde un regard de possession tranquille. Il s'anime à l'idée de son labeur, bande ses muscles pour les combats prochains, allonge son pas de géant sur le large chemin d'une destinée magnanime (passage en noires pointées et croches), jusqu'à ce que la vision anticipée de sa gloire résolve son énergie en un cri d'orgueil et de volupté.

De nouveau incertain, (andantino, 9/8), il cède à un appétit de dissolution, de mollesse. Des Nymphes l'appellent par la caresse inachevée des harpes et l'onction perfide du hautbois. Un désir plus véhément se gonfle dans sa chair; le trille des premiers violons s'élève comme un rire enivré. Au sein du plaisir, le jeune Hercule est triomphant :



Soleillante, d'une expansion magnifique, la phrase se balance et descend, telle que le corps d'un dieu attiré entre des bras avides ; mais, sans conclure, elle palpite sourdement au grave, se noie dans la mélancolie immense des joies charnelles. Une orgie impétueuse et sauvage réveille le héros. Sur un tremolo des altos, coupé de fauves bondissements chromatiques, on entend approcher les flûtes criardes menant le cortège des Bacchantes en folie :



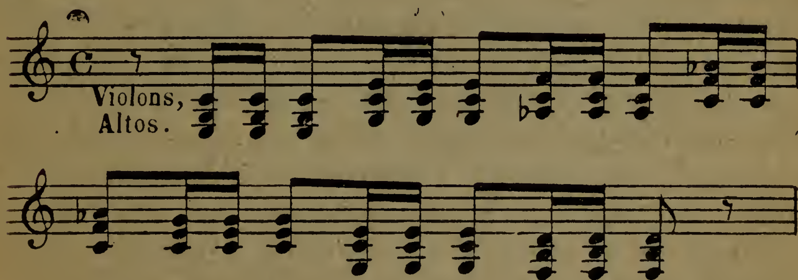
La horde échevelée s'épaissit, trépigne et roule toute d'une masse avec la rauque oscillation des *cordes*. Des hurlements guerriers la traversent ; au-dessus, les notes des petites flûtes éclatent comme flamberait un fagot d'épines. Cette mêlée bestiale, effrayante, invasion d'un Orient barbare, atteint pourtant dans l'hallucination d'Hercule une forme rythmée : elle tourne à une sorte de marche en saltarello, conquérante autant qu'orgiastique : une forêt de thyrses brandis, un chœur ivre qui danse, et dont l'agitation, à la fois disciplinée et désarticulée en ressauts follement élastiques, est crispée à l'aigu par les *bois*.

Au paroxysme de son tourbillon, Hercule, tout à coup, d'un bras menaçant, d'un grondement de sa voix, arrête et chasse cette fantasmagorie. Il descend en lui-même, y retrouve son Nôme de sagesse, plus mûr et lucide qu'auparavant. En hâte, sa volonté que sollicitent des œuvres sacrées, passe de la méditation à l'acte impétueux. A l'*allegro animato*, l'entrée canonique de la clarinette et du hautbois sur des hachures d'altos et des pizzicati de violoncelles, multiplie l'alacrité du thème. Bientôt, dans la trépidation des bas-

ses, on le sent s'évertuer contre des forces hostiles, taillant sa dure massue, piétinant des monstres. Sa gloire alors se lève, la gloire qui convient au héros naïf, robuste, épais. Des fanfares massives font ronfler son Nôme pompeusement. Le frénétique appel des voluptés l'enlace; il les écarte; haletant, il se rue à des métamorphoses surhumaines, et le *Maestoso* lui dévoile, au bout de sa course, la forme déifiée de son essence, portée jusqu'à l'éther avec les flammes crépitantes de son bûcher, en même temps que son enveloppe terrestre se dissout dans les rugissements douloureux et fatidiques des trombones. Mais, aux dernières mesures, les accords fondamentaux du Nôme reçoivent leur plus large apothéose, comme pour proclamer l'énergie austère par laquelle l'homme s'est fait dieu.

La même idée de règle et de transgression s'incarne, dans *Phaéton*, en une allégorie plus tangible encore, plus simple et concise.

A l'instant où il s'échappe des gouffres tonnants, l'attelage suit d'abord, selon sa rectitude hautaine, son vol mieux réglé que les pulsations d'une cithare. Des quadruples saccades meurtrissant l'étendue, une étincelle de harpe, fleur brûlante, se détache à temps égaux :

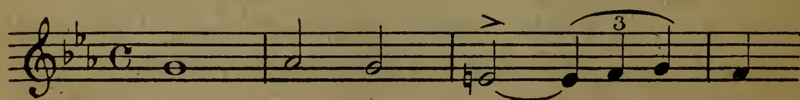


Vers des mondes que rien n'exprime, la splendeur tend son arc irrité. Sèche comme le feu, l'ellipse de son orbite se peint sur le champ vide de l'éther.

Cependant, un principe effréné, dévastateur, frémit : l'attelage, s'égarant vers des zones plus vastes, semble y poursuivre une infatigable proie. Les cors mêlent une buée d'haleines au groupe frissonnant des violoncelles et des flûtes. Un ouragan de clarté flagelle de ses remous les cavernes inconnues de l'espace.

Le rythme se dilate et s'ouvre : le cocher impérieux resplendit; l'orgueil de son évasion, proféré par les cuivres, est rigide ; un dédain grave modère son éblouissement; sa pensée siège droite et pure parmi les cascades de rayons qui l'emportent; il maîtrise son allégresse avec la fermeté d'un être éternel. Mais bientôt commence le vertige de l'assomption. Les trompettes hèlent, au bord de l'empyrée, des astres fuyants; des trilles hennissent, le tumulte solaire déferle, des touffes d'aigrettes coruscantes s'embrasent, le galop se ramasse en des triolets dévorants.

L'exultation du dieu fait éclater hors de son unité sa forme victorieuse et libre. Il se décuple et se démembre (bassons et cors, flûtes, hautbois, clarinettes en *imitations*) pour amplifier sa force de vie. Il déchire les croupes des chevaux furieux pour qu'ils montent jusqu'aux noirs confins des cieux inexplorés. Lorsqu'il touche au faîte de ses royaumes, le rythme du galop s'est dépouillé de ses apparences tangibles : sur les frontières du monde périssable, les substances seules demeurent, voilées de leur couronne sidérale; de longues oscillations, transperçantes, impassibles, se croisent et, criblant l'abîme, se perdent plus haut que l'horizon des sphères. Profonde sous leur fourmillement, l'extase de Phaéton résonne, avec l'harmonie des quatre cors (cantabile), au delà des lointains exprimables, suspendue comme un sombre lac enflammé :



Mais, jeté hors des antiques bornes, il défaille et s'épouvante de ne plus rien percevoir de réel que la vibration stérile de son être.

C'est pourquoi le chant s'altère et se raidit d'une caverneuse angoisse; les longues lances lumineuses sous lesquelles il passe s'abaissent chromatiquement; les violons descendent avec lassitude; la roue des heures, plus lourde, refoule la crue des ombres et il semble que les pulsations du monde vont s'arrêter...

Par une dernière frénésie, l'essor remonte brusquement, escalade les pentes de l'azur; l'attelage essoufflé, pantelant sous le fouet d'or du dieu, se cabre et s'épuise contre d'inaccessibles faîtes. C'est un de ces soirs d'épouvante où le jour en lambeaux, parmi des hécatombes de nuées, tout le ciel n'étant qu'une plaie, fait l'Occident pareil à un festin d'aigles.

La houle du désastre se soulève des basses, elle se hausse par blocs avec la précision d'un justicier et l'ivresse étouffante des ténèbres. Devant elle, fracassées, les formes radieuses fuient en sanglotant jusqu'aux cimes où les atteint le suprême foudroiement. Deux mesures condensent cette catastrophe triomphale (*ffff* sur l'accord de *mi* bémol, l'accord qui a ouvert le poème). Quand les ruines des êtres se sont pacifiées dans leur agonie, l'extase de Phaéton renaît dans les voix pleurantes des violoncelles. Une flûte se souvient de son premier thème de victoire; isolée, elle le ranime, avant que l'ombre taciturne ne soit descendue sur lui.

CHAPITRE VIII

MÉLODIES VOCALES

S'il n'avait été nécessaire, pour la logique de l'exposition, de suivre séparément jusqu'en ses fruits extrêmes, un des deux rameaux de l'art, le rameau instrumental, — devenu, par l'effort des temps modernes, magnifique et envahissant, — les mélodies vocales se seraient offertes à nous, avant toute autre forme. Le chant a en effet un droit d'aînesse, une primauté d'origine sur les instruments : l'homme chante comme il respire et comme il parle. La vibration des fibres du larynx est encore plus spontanée dans le chant que dans la parole. Malgré les modifications méthodiques que lui imprime la virtuosité, la voix semble toujours rester près de la nature et de l'émotion inconsciente. Nul instrument n'est mieux construit, et ne pénètre plus sûrement les plus épais des auditeurs. Mais, antérieur par son essence au verbe parlé et à la langue instrumentale, le chant n'a jamais visé — sauf dans des périodes de déséquilibre (le rossinisme) — à s'isoler de ces deux éléments ou à les opprimer; et, en arrivant aux mélodies vocales, nous atteignons le point où ces trois puissances expressives, la poésie, l'instru-

mentation, le chant, se rejoignent et s'enrichissent de leurs sèves mélangées.

Une chose est possible, quand on étudie ce genre indéfiniment jeune et qui prend, chaque jour, pour ainsi dire, une vie neuve, c'est de rencontrer, dans la réalité, tout ensemble et ses humbles commencements et ses transformations savantes, d'entendre, après une chanson de paysan, d'ouvrier, un lied symphonique.

Les chansons populaires ont toujours éclos avec certains signes spécifiques que reproduisent en partie les compositions vocales les plus raffinées. Le texte rythmé en est le support essentiel : que ce soit une chanson faite « pour danser en rond », une chanson d'amour, une chanson épique, satirique, celui qui l'invente et ceux qui l'écoutent y voient d'abord l'histoire déroulée, l'allusion drôle, le sens amoureux des mots. Le chant n'y vient que pour exalter le rythme de la parole, à laquelle il se soumet avec une extrême justesse de notation prosodique, et, plus le milieu d'où procède la cantilène est naïf, primitif, plus la poésie règne en souveraine, plus la musique est esclave : il est aisé de le vérifier en feuilletant *les Archives du chant* de Delsarte ou un recueil d'airs locaux apportés du fond de la province, de Bretagne ou d'Auvergne; un exemple étrange de cet effacement de la mélodie sous la parole, on le trouverait dans ces interminables mélopées que les chanteurs marocains, traversant les villes arabes, à l'époque du Rhamadan, psalmodient sur des formules invariables, au bourdonnement bas et indistinct d'une flûte.

La musique elle-même des chansons populaires est reconnaissable à des caractères souvent observés et presque constants : contiguité des sons, périodes de courte haleine, coupées symétriquement — sauf des extensions irrationnelles aux chutes de phrases, — tendance au mineur, qui est le mode instinctif de la

mélodie inconsciente, force des accents rythmiques, ardeur entraînante, mais impersonnelle. Beaucoup sont constituées de deux thèmes, l'un, plus franchement mélodique, et repris comme refrain, l'autre, plus voisin du récit, sorte d'antistrophe, déployant les épisodes du sujet.

L'impression des lieux, l'humeur des races [1], se transcrivent dans une chanson avec plus de fidélité ingénue que dans une œuvre savante. Rien ne prouve aussi bonnement la réelle existence des nationalités musicales. Sans même opposer une cantilène française à un thème écossais ou scandinave, — ce qui mènerait à des conclusions trop faciles — il suffit de mettre en présence une *brunette* bourguignonne, un air breton, un air du Béarn. La première est d'une maigreur vivace, d'un tour fin, narquois; le deuxième est langoureux ou dur en sa jovialité; le troisième, rude et grave. Ces trois mélodies, dont chacune a la figure authentique de son pays natal, se tournent le dos de même que ces trois provinces. Pour la plupart, les chansons proprement gauloises, — telle, la ronde : *Margoton va à l'iau* [2].., ou le motif que Saint-Saëns a pris pour le chœur de la Saint-Jean dans *Etienne Marcel* — se distinguent à leur allure leste et décidée ; elles expriment le sans-façon d'une race enfant, une extrême douceur et facilité d'âme. Le linéament des phrases, un peu grêle, adapté aux sensations des humbles, est conduit pourtant et terminé d'un seul jet très ferme.

1. Un petit fait où ne s'accuse que trop l'altération du tempérament français depuis la Révolution, c'est le contraste de nos vieilles chansons, si pimpantes, saines et gaillardes, avec les ignominies dont s'alimente le peuple à présent, avec : *Viens, Poupoule*... ou les platitudes emphatiques de l'*Internationale*.

2. V. Delsarte, *op. cit.*

En général, la mélodie de ces cantilènes ne figure que faiblement le sens intérieur du texte; elle ne se tourmente guère d'en développer la substance poétique; peu d'inflexions émues, rien de descriptif ni de dramatisant. Le ton est uni, sans nuances, comme l'accent d'un récit anonyme. Elle ajoute néanmoins aux mots une fleur de rêverie, le mystère des choses immémoriales, la candeur de sentiments éternels et simples, et cet éther subtil dont toute transposition sonore et rythmique trempe les plus ternes poèmes.

L'évolution de la chanson ne se limita point à son domaine instinctif ni à ses formes naïves. Elle s'implanta au théâtre, entra dans le drame — témoin Shakespeare —. L'opéra-comique ne fut, à l'origine, qu'une molle guirlande de chansons nouée autour d'une paysannerie galante.

Séparée au moyen-âge de l'art abstrait qui végétait laborieusement, tandis qu'elle naissait parfaite en ses créations spontanées, au XVe et au XVIe siècles, elle l'envahit, pour en subir à son tour les formes. Quand le vulgaire est à demi rassasié d'une chanson en vogue, et qu'il en sait par cœur les couplets, il ne la chante plus, il la siffle, il la joue ou veut l'entendre jouer sur un instrument. Ainsi les airs des rues furent « sonnés » sur des luths, des épinettes, des bombardes. Voulant faire valoir la souplesse de leur maîtrise, les contrapuntistes d'alors inséraient dans leurs Messes et leurs Motets les thèmes de chansons connues, souvent égrillardes. Puis il y eut une école de chansonniers doctes traitant à quatre parties, en style ample et canonique, des paroles dont la gauloiserie jure singulièrement avee cette scholastique, cette pondération noble des mouvements, cette gloire pompeuse des cadences. Roland de Lassus en allégea la gravité, et un des plus purs exemples qu'il ait donnés du genre est la chanson à quatre voix : *Fuyons tous d'amour le jeu...*,

où la fuite en imitations des parties commente d'une façon spirituelle le mot : *Fuyons*. Enfin, lorsque les habitudes du style vocal se furent appliquées aux compositions symphoniques, il devint ordinaire de mettre en œuvre, selon les méthodes du contrepoint, des motifs de danses et de chansons transportés aux flûtes, aux violes et aux basses de violes [1].

L'avènement de l'opéra, de la monodie lyrique prépara les formes actuelles de la mélodie, rendit possible le lied. Le chant retrouva son indépendance, hors des polyphonies abstraites, et se ploya aux inflexions passionnées du sentiment, il en eut tout au moins la faculté. Alors que les cantilènes populaires s'accompagnaient d'une vielle ou d'un rebec plaquant pauvrement le rythme, doublant à l'unisson la phrase chantée, ou même n'étaient pas accompagnées du tout, le déploiement vocal s'étoffa désormais d'une instrumentation solide; le piano sut, peu à peu, interpréter, lui aussi, le poème, s'unir au lyrisme du chant, reprendre, orner, amplifier ses motifs.

Ce fut vers la fin du XVIIIe siècle, dans le pressentiment du romantisme et l'émancipation du génie allemand, que le lied s'éleva de l'inconscience des cantilènes à une forme artistique, mais naïve. Le lied eut à l'égard de la chanson la supériorité d'une structure plus large et musicale. Il pouvait n'être qu'une romance à couplets; il pouvait aussi modeler ses strophes successives sur celles du texte, pénétrer chaque vers d'une moelle mélodique appropriée au sens. Tous

1. L'art moderne présente des cas multiples d'une telle adaptation. Sans parler de la *Danse macabre*, rappelons simplement ici le curieux emploi qu'a fait Damcke du vieil air de l'*Homme armé* dans le finale de sa sonate à quatre mains, et le finale du quintette de Brahms en *fa* mineur, avec son thème dominant si semblable à celui du *Pas d'armes du Roi Jean* que la coïncidence ne saurait être fortuite.

les états de sentiment lui furent accessibles : agreste et guerrier dans les lieder de chasseurs; satirique dans les « singspiele », ces sortes d'opéras-bouffes, il apporta surtout à l'Allemagne un aliment de rêve et de légende, il fut ému, intime, recueilli, tour à tour drame intérieur, épopée libre et toute idéale.

Mozart mit dans ses lieder — il en a laissé trente-quatre — ses dons de mélodiste tendre, sans nulle intention littéraire. Beethoven, de même, traita les siens plus en musicien qu'en poète. Reichardt, au rebours, qui fit une soixantaine de lieder sur les poésies lyriques de Goethe, ne visait qu'à réfléchir la substance du poème dans les épisodes du chant. Mais Schubert comprit si profondément la double nature du lied et ses ressources qu'avec ses seuls recueils on bâtirait toute l'histoire du genre.

Ses lieder conservent l'ingénuité des chants populaires : rythme très accentué, simplisme relatif de la partie accompagnante (multiplicité des triolets en batteries continues, mode de remplissage qu'on n'oserait plus employer), absence de recherche et de prétention — car il les produisait avec autant de facile insouciance que chantaient jadis les minnesœnger — ; accent hyperbolique, exalté, celui d'un mysticisme légendaire, le trouble d'une passion irréfléchie, la profondeur surnaturelle qu'imprime au chant l'inquiétude du mystère, naïvement sentie. En même temps, il sut y adapter la belle déclamation du drame lyrique, faire passer dans une simple harmonie dissonante le frisson de toute une ballade, et, à l'occasion, soutenir la voix d'une trame instrumentale assez forte pour supporter l'orchestre, comme l'ont prouvé depuis les transcriptions de Liszt. Quoiqu'une inspiration élégiaque, — sa mélancolie de phtisique —, mêle une moiteur molle à la plupart de ses lieder, leur variété de sujets et d'expression est surabondante. Il les colore

volontiers d'un élément extérieur et pittoresque, resserrant ainsi l'alliance du texte et de l'idée musicale.

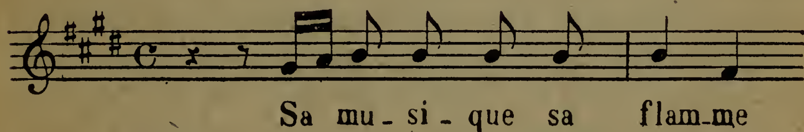
Schumann, lui, négligea ce côté descriptif. En écrivant des lieder tels que *le Noyer*, *Nuit de lune*, *Nuit de printemps*, il ne voyait que le retentissement de sensations éphémères sur son Moi tourmenté, voluptueux. Une exaltation d'amour nostalgique fut le thème dominant de son lied, original avant tout par cette intimité absolue et confidentielle de la mélodie. Mais plus allemand encore que Schubert, il renforça certaines traditions nationales du lied : rudesse du rythme, alternance d'humour et de gravité, refrains mélodiques élémentaires. Il le rendit plus symphonique en déplaçant de la voix au piano les motifs, de telle sorte qu'une phrase commencée à une partie se terminât dans une autre, et en nourrissant d'harmonies plantureuses la progression chantante. Le fini du style, avec l'intensité immédiate du sentiment, porte le genre, en quelques-uns de ses lieder, à sa perfection complète. Les musiciens allemands, russes ou scandinaves, qui, après Schumann, ont jeté au vent ou parachevé des milliers de lieder nouveaux, n'ont pu que diversifier par des nuances locales et individuelles le type de poème mélodique qu'il avait posé.

A l'époque où Saint-Saëns, adolescent, pensait à ses premières Mélodies vocales — c'était vers 1851 — il n'aurait trouvé en France, autour de lui, aucun modèle propre à l'arrêter. Le concevrait-on, même à cet âge, acceptant les gentilles fadaises d'un Clapisson, d'un Monpou, les romances lacrymatoires d'un Niedermeyer? En raison de sa culture musicale il eut pour inspirateurs naturels Mozart et Schubert, si imbibé de Schubert que la *Feuille du peuplier* commence exactement comme le lied du *Corbeau* [1], et il ne connaissait

1. Ainsi qu'il l'indique dans la préface de la seconde édition (1896).

pas alors le lied du *Corbeau!* Mélodiste de naissance au point où il l'était, il devait adorer cette forme du lied, et, plus généralement, toute expression vocale. Aussi a-t-il produit en abondance non seulement des Mélodies d'intimité [1], — issues d'un paysage ou d'une impression passionnée, — mais des ballades épiques, des chœurs, et une suite de Mélodies cycliques, la *Nuit persane*.

Dans celles qui datent de ses débuts, — quand il avait quinze ou seize ans —, il a relevé lui-même quelques infractions à la prosodie. Les accents rythmiques de la période vocale ne coïncident pas toujours d'une façon scrupuleuse avec ceux du vers. Aux premières mesures de *Rêverie*, sur :



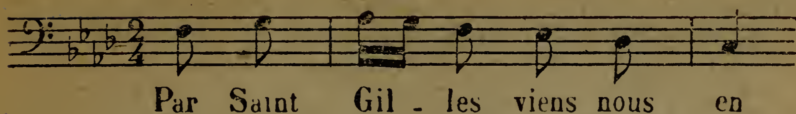
l'avant-dernière croche recevrait l'accent rythmique et la dernière syllabe de *musique*, nécessairement faible, deviendrait accentuée, si, en chantant, on ne sacrifiait le rythme de la note à l'accent du mot. Mais il n'en savait pas moins, dès *Rêverie*, presser le suc d'un poème, voir quels mots la mélodie doit illuminer. Le texte était d'Hugo, comme celui de presque tous ses plus beaux poèmes vocaux. Outre les consonances qu'il sentait entre cette poésie et son inspiration, il trouvait aux vers d'Hugo, surtout aux petits vers — à cause de la fréquence des rimes qui fait d'autant mieux saillir le rythme — des qualités sonores incomparables : d'elles-mêmes, les strophes aboutissent au

1. Elles ont été groupées en deux recueils, chacun de vingt mélodies ; mais, dans l'ensemble de sa carrière, il en a écrit jusqu'ici plus de soixante. Nous ne nous occupons que des plus caractéristiques.

chant, ainsi que les tiges d'un candélabre à la flamme qu'elles portent. *Rêverie*, cette candide effusion de jeunesse, conserve encore le charme d'une simplicité digne de Mozart; une confidence recueillie, pénétrante, mais ayant l'aisance fluide et la juste brièveté des meilleures chansons françaises.

Si deux ou trois Mélodies de la même période (*Plainte*, *le Lever de la lune*), se ressentent d'une certaine rhétorique — ces sortes de mélancolies lui étant tout à fait extérieures, l'expression devait être fatalement outrée et *goder* sur le sentiment —, il est prodigieux d'avoir pu faire, à dix-sept ans, l'admirable ballade : le *Pas d'armes du roi Jean*, et, peu après, le lied de *la Feuille du peuplier*, *la Pastorale* (1855) et des choses du plus haut lyrisme, telles que l'*Attente* et *la Cloche*. Lorsqu'il écrira, dix ans plus tard, le *Matin* et l'*Enlèvement*, ou dans les inspirations de son âge mûr, dans *Désir de l'Orient* (extrait de *la Princesse jaune*) *la Fiancée du timbalier*, *Aimons-nous*, *les Fées*, *la Sérénité*, l'*Hymne à Pallas*, son écriture sera plus raffinée, mais il n'aura pas une plus grande plénitude lyrique, et cette précocité tient justement au principe d'émotion immédiate et simple d'où sont sorties ses Mélodies vocales.

Le Pas d'armes du roi Jean, (pour baryton), émancipait le genre de la ballade du tour sentimental et tout légendaire affectionné par Schubert. Une série de motifs, d'une extrême précision évocatrice, raconte les phases d'une action tumultueuse, restitue à un passé mort la vibration agitée de son mouvement, harmonise l'impersonnalité du ton populaire et la véhémence d'une vision émue. La voix part impétueusement (*allegro energico*), comme dans la verve chaude d'une improvisation; la phrase initiale qui reparaîtra en forme de ritournelle :



est parfaite de bonhomie guerrière; une chanson de soudard en gaîté, brutale, non lourde, tant elle s'enlève avec aplomb! Elle commente surtout ces vers :

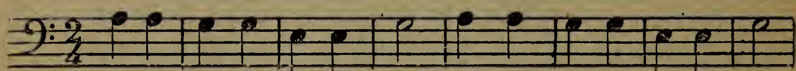
Il faut faire
Bruit sur terre
Et la guerre
N'est qu'un jeu.

L'expression de bravade conquérante exigée par : *Place aux dames*, s'adoucit sur le dessin pianissimo en *fa* majeur, enveloppé d'arpèges ruisselants. Le contour du chant prend une sorte d'ovale féminin, la suavité arrondie d'une caresse amoureuse, et, sans quitter son accent simple, ses progressions presque contiguës, voisines du *récit*, où l'on perçoit les inflexions naturelles de la parole. Ailleurs déjà, nous avons indiqué cette précieuse qualité des phrases vocales de Saint-Saëns; nous ne saurions trop y revenir, puisqu'elle résout harmonieusement et d'instinct — on le voit par cette œuvre d'adolescent — le conflit entre la mélodie pure et la déclamation, que Wagner et des musiciens plus contemporains ont tranché d'une façon barbare en supprimant presque ou en distorquant la structure mélodique de la période.

Il faut admirer aussi dans *le Pas d'armes* à quel point la conception musicale s'est assimilé le poème, l'a converti en sa substance. Nulle part on ne sent l'adaptation laborieuse du motif à l'épisode ; ce ne sont point des panneaux de tapisseries juxtaposés, mais une seule trame poétique, vocale et en même temps symphonique, car la force descriptive des effets instrumentaux, pour être rendue tout entière, appelle natu-

rellement l'orchestre. — Le romantisme moyenageux du sujet, depuis longtemps suranné, reçoit de la mélodie un étrange pouvoir de résurrection.

Avec chaque péripétie de la ballade surgit une figuration musicale appropriée. La mort du page, au milieu du tournoi, resserre en un drame musique et poème, concentre l'émotion. La couleur uniforme des vieilles cantilènes et des vieilles fresques se ranime naïvement dans cette phrase lente :

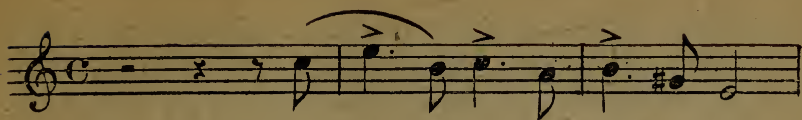


Moines Vierges Porte - ront de grands cierges sur son front

Mais la rentrée du refrain et de son joyeux emportement est préparée par les inflexions de gaillardise rude et narquoise qui persistent à la voix sur des accords rendant un écho de crypte funèbre.

Moins purement originale, *la Feuille de peuplier* a le mérite d'échapper à toute pleurante sentimentalité, bien que le texte soit de madame Tastu et l'inspiration inconsciente, de Schubert. Le motif va d'un flot clair, uni, plus léger que plaintif; à un sentiment fugitif, au souvenir fluide de l'objet répond une limpidité exquise d'expression : pour traduire le tremblement de la feuille, il suffit du battement réitéré des deux doubles croches au piano; le récitatif de la fin, d'une tristesse contenue, satisfait l'invincible attraction du lied vers le drame.

Dans l'*Attente* aussi (pour soprano) (1853) on reconnaît de prime abord l'influence de Schubert : les deux tonalités qui prédominent, *la* mineur et *re* mineur, sont des tonalités de légende; le murmure orageux et continu du piano rappelle l'accompagnement du *Nain*; la basse réplique en écho à ce dessin du chant :



disposition que Schubert aima; la progression vocale contient de ces écarts impétueux, hyperboliques (ainsi sur : *Vieil aigle, monte de ton aire*), comme en admettaient Schubert (*le Roi des Aulnes*) ou Wagner, obéissant à l'instinct de leur langue fortement accentuée et à l'outrance de leurs émotions. De telles coïncidences de style n'ôtent pourtant rien à la valeur du morceau. Egalant en ampleur et en force lyrique les meilleures ballades du maître allemand, il n'a rien d'une imitation réfléchie. L'ardeur qu'exhale le texte d'Hugo :

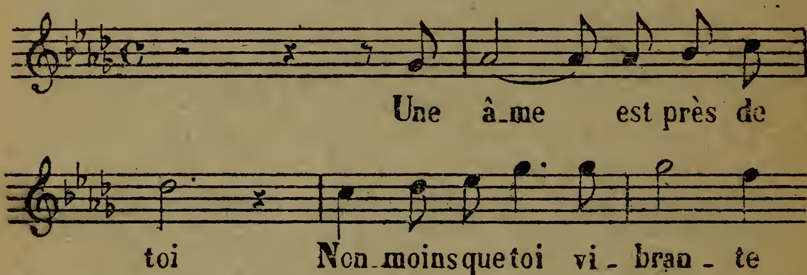
Monte, écureuil, monte au grand chêne...

appelait ces formes frémissantes : elles semblent avoir été fixées d'un seul coup, dans une rafale d'enthousiasme. Une ode d'amour, mais splendidement héroïque, voulait cette magnificence d'essor qui s'accroît, s'étend, sans reprendre haleine, jusqu'au dernier vers :

Et revenir mon bien-aimé.

La même harmonie avec le poème exigea que *la Cloche* (1855), au contraire, montât peu à peu d'un mouvement lent, accablé, à l'exaltation d'une délivrance surhumaine. L'octave de *re* bémol grave, au piano, tombe avec le son lourd d'une pierre engloutie dans un puits profond; tout de suite elle impose la sensation d'une cathédrale somnolente et noire remuée par la branle d'un bourdon. Pur, contenu comme une psalmodie, s'amortissant au sein de la tonalité mystique (cp. l'andante de la grande symphonie), le chant dit, mieux encore que les vers, la douceur sanctifiée des ténèbres, la clémence des voix apportées d'en haut, de

l'invisible, au cœur pénitent. Une sympathie miséricordieuse, oppressée, un chromatisme nostalgique, le contact de forces obscures et redoutables (les notes brisées de la basse) animent, dramatisent ce gémissement. A partir du crescendo,



qu'amplifient des triolets syncopés, le chant s'accélère et palpite, comme s'il voulait porter plus haut que les voûtes sombres, jusqu'aux limites de l'inconnu. Le sommet de l'élan est sur le mot : *Ciel* (*la* bémol tenu deux mesures); la voix redescend alors, meurtrie de son éperdûment et se calme.

Vers la même époque, Saint-Saëns se détendait à noter des Mélodies légères, il écrivait pour deux voix la *Pastorale*, et le *Duettino* : *Viens* ! la Pastorale, fine et gaîment troussée, digne d'orner une fête galante du temps de Monsigny, le Duettino plus pénétrant avec les répliques en écho des voix l'une à l'autre et le balancement amoureux du rythme. Un peu plus tard, ce fut un jeu pour lui de prendre comme poème de ses mélodies des textes italiens [1], *Alla riva del Tebro*, *Canzonetta toscana*, etc.; ces bluettes et d'autres, fermes de facture, d'un charme lumineux, facile, prouvaient la surabondance de son génie dont ses compositions sérieuses n'absorbaient pas l'infatigable besoin créateur; elles lui eussent été en outre impossibles

1. Dans la suite, il en a fait aussi sur des paroles anglaise et espagnoles.

sans la maîtrise qu'il appliquait ailleurs à ses grandes Mélodies; et, à moins de ne rien comprendre au tempérament du lyrique et du musicien pur, personne ne voudrait éliminer de leur jardin plantureux les pousses adventices, les plantes fragiles, les cultures d'agrément. Il fut aussi naturel à Hugo de laisser venir sous sa plume la petite pièce : *Si vous n'avez rien à me dire*... qu'à Saint-Saëns de la mettre en musique. Le rythme de ces Mélodies fugitives a quelquefois des rencontres inattendues, heureuses comme le serait pour un poète l'invention d'une strophe (telles, dans : *Clair de lune*, la syncope sur le temps du 3/4, et, plus récemment, tout le long de : *Dans les coins bleus*, l'alternance du 4/4 et du 2/4).

Depuis 1860, les Mélodies vocales, analogues à des lieder, devinrent, parmi les productions de Saint-Saëns, plus clairsemées. Le théâtre commençait alors à le préoccuper; il était de plus organiste, et — nous le verrons plus loin, — pénétré d'impressions religieuses, il composait des Cantiques et des Motets.

Cependant, de cette période datent sa Barcarolle en *la* bémol : *Soirée en mer* (1862), le *Matin* (1864) l'*Enlèvement* (1865), trois Mélodies encore issues des poésies d'Hugo.

La donnée de la barcarolle prêtait à une de ces effusions doucereuses où Gounod se plaisait à détremper les paysages et les sentiments. Saint-Saëns a exprimé sans mièvrerie le sommeil onctueux, laiteux de la mer, un soir d'été. La sensation, chez lui, étant lucide et brève, s'énonce avec une justesse virile, ne passe point par l'alambic d'un mysticisme érotique, et cette vérité simple, non grossie ni déformée de la sensation, est un point de ressemblance entre ses Mélodies et les chansons impersonnelles des primitifs.

Le *Matin* est précisément admirable en ce que la puissante assomption lyrique unit dans un rapport

très net la rumeur de la vie qui recommence et grandit avec l'aurore sur la face du monde, et l'éveil heureux du poète mêlé à l'universel travail :

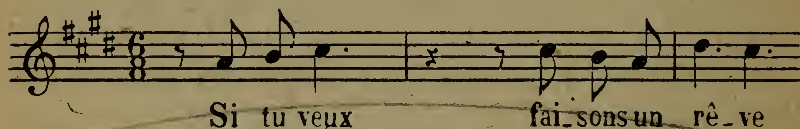
> Qu'on pense ou qu'on aime,
> Sans cesse agité,
> Vers un but suprême
> On vole emporté.

Une progression magnifique de mouvement accompagne ces derniers vers : avec les octaves en noires aux basses du piano et le frémissement continu des doubles croches, le chant semble partir de la bouche d'un prophète enlevé sur un char de feu.

La musicale cantilène d'*Eviradnus* (*Légende des siècles*) :

> Si tu veux, faisons un rêve...

n'a reçu, dans l'*Enlèvement*, qu'une sobre transfiguration vocale. Saint-Saëns comprit bien que la mélodie des strophes se suffisant presque à elle-même, il devait leur conserver le ton d'une phrase dite, d'une confidence chuchotée :



Mais, point d'autre nuance langoureuse que le *ritardando* au bout de chaque strophe. Ardent, ingénu, le désir court sur ses ailes de songe, et ne se retourne pas dans sa course ; au piano, le rythme d'une chevauchée, sourdement indiqué par un *staccato*, complète la légèreté féerique de la vision.

Entre 1872 et 1885, à son moment le plus fécond, Saint-Saëns ne donna presque aucune Mélodie et les rares qui lui échappèrent n'ont point la portée des précédentes. Depuis douze à treize ans au contraire, il est revenu au genre, avec autant de bonheur que dans sa

jeunesse. Lamartine avait raison quand il réservait le lyrisme de sentiment à deux âges de la vie, à l'âge des illusions juvéniles et à l'extrême maturité.

Dans le groupe de ses Mélodies nouvelles, il en est une, *la Fiancée du timbalier* (1887) qui se ramène à la forme déjà consacrée par le *Pas d'armes*, tout en donnant du poème une transposition plus analytique et mouvementée. La ballade des *Fées* (1892), déclamation simpliste sur un réseau délicat de notes rapides (piano à quatre mains), est aussi une de ces légendes qui font penser aux temps romantiques.

Mais la plupart sont d'une inspiration calme, spirituelle, méditative; rien n'y rappelle *la Cloche* ou *le Matin*.

Le chromatisme descendant de *Aimons-nous* imprime au morceau une mélancolie anacréontique, un charmant laisser-aller de volupté; dans *Là-bas*, la seule alternance de deux accords et la syncope du rythme font entrer au plus intime du motif la nostalgie de l'Orient, familière à Saint-Saëns, non une nostalgie vague et sans rapport avec l'objet, mais la langueur, les mirages, l'âme haletante des pays convoités.

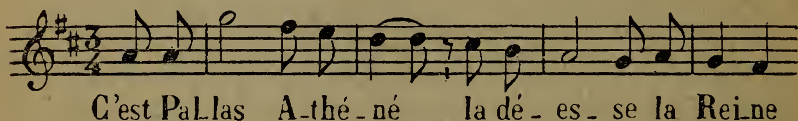
La *Chanson à boire du vieux temps* (sur une poésie de Boileau), jovial divertissement en style archaïque, représente au contraire la gaîté des ancêtres, robuste, scholastique, exempte d'arrière-pensée.

Avec *la Sérénité* en *ut* majeur (1893), le musicien a rencontré un des modes de sentiment qui lui appartiennent le mieux en propre : il chante la stabilité de l'être, la suprématie de la raison sur les apparences corruptibles. Les accords égaux et arpégés de l'accompagnement laissent s'échapper de leurs masses en fusion comme la richesse compacte des germes.

Le chant est uni, psalmodié, marmoréen, pour ainsi dire, étant la voix d'une Puissance toujours identique à elle-même, de la Nature inviolée dans ses lois. Seu-

lement, sur : *Tout fuit, tout passe...* des successions dures s'écroulant (septièmes majeures non préparées) marquent une sorte d'irritation logique devant l'incessante dissolution des formes. Peu de choses, parmi les Mélodies de Saint-Saëns, sont plus augustes et émouvantes, malgré le fond abstrait de l'idée.

Une intention analogue lui a dicté, un an plus tard, l'hymne à *Pallas Athéné*, (pour soprano et orchestre), destiné aux fêtes d'Orange; car Pallas, c'est pour lui, la raison claire et stable, la volonté qui pétrit la matière informe, et l'éternise en y posant son rythme. A un récitatif majestueux, frémissant que Gluck eût aimé, succède ce refrain d'allégresse austère :



Il était beau de faire sonner sur une lyre olympique le nom de Pallas, cette figure de sagesse lucide, au moment même où l'émancipation sans règle du sentiment, après avoir voulu désosser le vers et rendre confuse la plus exacte des langues, commençait à sévir dans la musique, en particulier dans le lied, plus ployable que d'autres formes au vague des émotions et du symbole. Bizarrerie des successions, incertitude affectée du dessin, sujets décousus, insaisissables ou maladifs en leur tristesse, ce qui était original chez un ou deux mélodistes, devenait une pose, une convention pour toute une école; au point que la seule façon d'être indépendant et novateur serait aujourd'hui de se remettre à écrire simplement. Cette phase était inévitable; nulle résistance ne l'aurait empêchée; peut-être l'acquisition de certains effets subtils, une notation plus assouplie des nuances intérieures compensent-elles quelque peu le désordre et la préciosité dont souffre encore le verbe mélodique. Mais le

renouveau que prophétisait l'Hymne à Pallas est certain, puisque la poésie, toujours en avance sur la musique, est déjà revenue à ses traditions de franchise et de virilité.

L'expression vocale atteint à une dignité plus pleine lorsqu'elle s'organise en un chœur. Le concours des voix n'augmente pas seulement la résonnance du chant, la force variée des combinaisons ; il répond à l'objet social de l'art, que nulle époque saine n'a négligé ; car l'harmonie des volontés n'a point encore trouvé de plus parfaite image que l'harmonie d'un chœur développant ses périodes, ramenant sous la loi d'un seul motif, vers l'unité d'une cadence, les parties disjointes et complexes. La symphonie même n'en égale pas la puissance, parce que les instruments sont des voix moins spontanées. Dans les temps anciens, à Athènes, à Sparte, à Rome, toute poésie et toute musique aboutissaient à la musique chorale. Du XIIe au XVIe siècle, le grand effort des contrapuntistes fut d'assurer aux voix distinctes (soprano, alto, ténor, basse), une marche distincte, tout en maintenant leur groupement unitaire. D'où une splendeur de liberté et de conjonction, inconnue des musiciens grecs et des vieux auteurs d'hymnes chrétiens.

Le motet, la cantate, l'oratorio, l'opéra nous offriront plus loin le merveilleux épanouissement de cet art vocal, isolé, ou entrelacé à une construction symphonique. Ici, nous n'envisageons que des chœurs détachés, d'un tour libre et profanes de caractère, pour la plupart, non accompagnés.

Le genre est éminemment populaire, comme l'atteste l'extension inouïe des orphéons en France, des « liedertafel » en Allemagne. Il semblerait que l'avidité de ces milieux vastes et dociles ait dû exciter à écrire pour eux les plus lyriques des musiciens. Point du tout :

le soin de composer pour les orphéons est, en général, abandonné à des spécialistes de second ordre; depuis les chœurs de Méhul (*Chant du départ*, *Chant de victoire*, etc.), elles sont en nombre infime les œuvres chorales qui ont pu dépasser une célébrité locale et momentanée. Saint-Saëns est donc grandement à louer d'avoir rehaussé par ses chœurs une forme vivace et dédaignée.

Leurs simples titres : *les Soldats de Gédéon*, *Chanson d'ancêtre*, *les Marins de Kermor*, *les Titans*, *les Guerriers*, énoncent une pensée mâle, magnifient les instincts vigoureux d'une race. Quelques-uns seulement procèdent d'une inspiration suave ou gaie : *Calme des nuits*, *Sérénade d'hiver*, *Chanson de grand-père*.

Dans presque tous, il a voulu faire passer la franche énergie de l'art populaire au sein d'une mélodie très noble et d'un contrepoint fortement lié : le rythme est en saillie, les phrases, courtes et typiques, se plaquent d'elles-mêmes dans la mémoire; un appétit d'action, de mouvement se propage jusqu'aux épisodes attendris et contemplatifs, comme à celui *des Guerriers* :

> Invoquons le Dieu des armées,
> Prions pour les mères aimées...

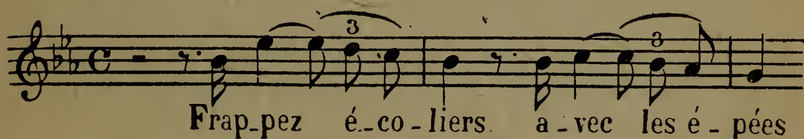
Les effets d'*imitations* et de répliques entre les voix accroissent leur impulsion dialoguée, ne laissant pas sentir le poids d'artifices abstraits. Il faut voir de quelle vigueur est menée, dans ce style-là, toute la fin des *Titans*.

Un de ses chœurs, *les Soldats de Gédéon* a une extrême ampleur de développement. Ecrit l'année même où fut joué *Samson* (1876), il en rappelle les alternatives d'âpreté sèche, amère et d'ardeur opulente. C'est plus qu'un chœur, c'est toute une épopée vocale, suivant les péripéties d'une aventure de guerre, teinte de ténèbres, animée d'un furieux élan.

Mais ceux de ses chœurs qui se rapprochent le plus absolument de la simplicité populaire sont les deux qu'il a extraits de l'*Art d'être grand-père : Chanson de grand-père* et *Chanson d'ancêtre* (1878). Le premier est sans accompagnement, pour deux voix de femmes, une chanson « à danser en rond » :

Dansez, les petites filles,
Toutes en rond.

et le motif de la ronde chantée vaut en bonhomie les paroles. *Chanson d'ancêtre*, pour baryton solo et chœur d'hommes avec orchestre, incarne la pure Idée du chant patriotique. La beauté du style et l'énergique simplisme de la mélodie y concordent à un degré unique; il est, dans notre littérature musicale, ce qu'a été pour la poésie la *Chanson du Rhin Allemand* de Musset : on peut dire que le sang de tout un peuple afflua au cœur d'un seul homme, à l'instant où lui vint cette pulsation sublime. Une intimité grave, un mystère religieux solennisent les parties de solo et de récit; mais le refrain du chœur éclate en une joyeuseté virile, insouciant et terrible, comme la chanson des glaives qui fut celle des vieux Gaulois :



La propension de l'art moderne à fonder l'unité d'une composition sur le développement intérieur d'un rêve, d'un sentiment, d'images même sans suite, a fait éclore un genre issu du lied, les Mélodies cycliques.

Lorsqu'un ensemble de Mélodies détachées se rapporte aux épisodes d'un poème lyriquement conçu, elles deviennent quelque chose d'intermédiaire entre le lied et l'oratorio. Le cycle de lieder que Beethoven intitula : *A la bien-aimée absente*, le *Voyage d'hiver* de Schubert,

les recueils de Schumann : *Amour de poète*, *Vie et amour d'une femme*, représentent, avant *la Nuit persane* de Saint-Saëns, cette forme lyrique étrangement idéaliste.

La Nuit persane[1] est bien plus précise que les lieder cycliques antérieurs: un enchaînement de faits légendaires se laisse entrevoir sous l'ondulation fragmentée des Mélodies. Le poème d'Armand Renaud, romantique autant qu'oriental, raconte une folle vie de passion: l'amoureux enlève l'amoureuse; leur félicité est rompue; elle meurt; pour étourdir son désespoir, il se rue à la guerre; mais le dégoût d'agir le prend; il se joint aux derviches tourneurs et se détruit dans le vertige de l'opium. La transposition musicale n'alourdit point la relation logique des événements : çà et là toutefois, des rappels de thèmes en accentuent le lien. Des fragments symphoniques sur des vers déclamés coupent des cantilènes, des duos, des chœurs. Saint-Saëns a taillé dans ce sujet une admirable matière vocale et orchestrale. Il a rendu excellemment l'Orient asiatique et persan, très peu semblable à l'Orient africain, moins bestial, et raffiné, morbide en ses phases de jouissance et de mélancolie, tempérant de volupté même ses accès de délire et de sauvagerie exterminatrice. Aussi la forme du lied convenait-elle à ce caractère intérieur et réfléchi.

Les accords indécis, les dessins inachevés du prélude suscitent, mieux qu'une symphonie continue, l'impression d'un désir inactif, d'une trouble souffrance, de tambourins sourds, d'un ciel suffocant. La langueur de *la Splendeur vide* est délicate, mais fière, (à cause du rythme des basses). Dans *la Solitaire*, à l'impatience amoureuse, à l'enlacement de séductions despotiques

1. Appelée, lors de la première publication (1872): *Mélodies persanes*, mais republiée sous son dernier titre en 1892 et accrue de deux Mélodies nouvelles: *la Fuite* et *les Cygnes*.

s'unit une vivacité guerrière fouettée par les titillations aiguës du plein midi. Le mouvement de la flûte et du cor anglais (deuxième partie, *la Vallée de l'union*) et le 12/8 des deux voix disent au contraire l'affaissement du crépuscule, la quiétude enivrante des jardins et des tombes. *Les Cygnes* (en *re* bémol) ont l'air d'un conte des *Mille et une Nuits* transmué en frissons de rythme, en contours caressants, en sonorités liquides, susurrantes. Et le style reste plus ferme encore que sensuel dans l'expression suprême d'un bonheur sans obstacle, assoupissant. Ailleurs, (*la Fuite*), le chœur *des Rossignols et des Roses*, superpose ses courbes amollies à la trépidation nerveuse du galop. Après l'exaltation féroce de *Sabre en main*, le thème du *Cimetière* revient avec sa lassitude. Seul, *le Songe d'opium*, (en *si* mineur) incomparable, abolit tous les contrastes, dans la fixité du tournoiement. Le motif des violons, rebondissant et fatal, égale la frénésie de l'élan à l'impuissance d'en atteindre le terme. La sévérité classique du dessin le raidit d'un fanatisme plus morne. Au-dessus, passe du ténor au chœur une mélopée hallucinée, comme indifférente. Vers la fin, le tournoiement se fait de plus en plus aigu, atténué, pareil aux lancinations de l'extase dans un cerveau défaillant. L'accord majeur enfin réalisé coïncide avec la possession dernière de l'inconscience et de la mort.

CHAPITRE IX

MUSIQUE SACRÉE

Que la musique soit primordialement le plus religieux des arts, c'est un lieu commun vénérable et difficile à contester. Mais pourquoi lui a-t-on, de tout temps, accordé, plus qu'à la statuaire et à l'architecture elle-même une parenté immédiate avec la forme et l'esprit des religions ?

Sans doute, aux époques de foi neuve, quand tous les arts vivaient au sein du temple, les hommes ont dû sentir cette vertu ineffable du chant : mieux que le rythme des colonnes, mieux que l'image de bois ou de marbre, l'hymne sorti de leurs poitrines allait droit au cœur du Dieu : à chaque articulation sonore des paroles consacrées, c'était le souffle de leur chair qu'ils envoyaient vers sa face, c'étaient eux-mêmes qu'ils offraient tout entiers. Dans la communauté du cantique, ils percevaient aussi plus complète leur communauté de race et de croyance. Incessamment jointe au culte, la musique en portait le sceau, autant du moins qu'une expression immatérielle et synthétique du sentiment peut s'identifier à des rites concrets. L'ordonnance des sons dans leur succession rythmique devenait un sym-

bole de cet ordre total qui est la ressemblance de l'univers avec sa Cause. Remuant les parties profondes de l'être aimant et pensant, la musique y atteignait les sources de la sympathie, répondait à un besoin de mystère, d'unité intérieure, de joie, à tous les principes de désir et d'émotion qu'enferme l'instinct religieux.

En Orient, chez les Hébreux, les Phéniciens, les Grecs, la musique religieuse, vraisemblablement, ne fut d'abord autre chose que la musique populaire, adaptée à des formules de liturgie. Les psalmodies que nasillent encore les porteurs d'eau arabes en travaillant font songer aux broderies vocales dont s'enroule, dans la grand-messe catholique, chaque syllabe du *Kyrie*, et le Kyrie fut emprunté, comme on sait, par l'Eglise d'Occident, au rituel de l'Eglise d'Orient, où se perpétuaient, avec un sens nouveau et épuré, les inflexions des prières païennes.

Mais les Grecs avaient compris que les hymnes destinés aux dieux devaient avoir un caractère unique. La mélodie, dans leurs Nômes sacrés, s'effaçait sous les mots, et les mots étaient graves; d'où son accent grave aussi, uni, impersonnel; d'où son rythme ample et flottant comme celui de la parole nue. Elle circulait autour de quelques notes, et se trouvait par là mieux en harmonie avec la notion d'une Loi suprême. Les pauses sur la *mèse* [1], les cadences qui se réitéraient identiques, conformaient l'âme des prêtres et du peuple à la permanente identité de l'essence divine, et ce que les intonations avaient de traînant les rendait plus suppliantes.

Des formes aussi austères et simples possédaient une sorte d'universalité; elles étaient préparées à recevoir le Verbe chrétien Les Grecs créèrent et défini-

1. On note du *milieu*, celle qui servait de trait d'union entre les deux tétracordes, par exemple, dans le ton de *mi* mineur: *la*.

rent les modes de la seule musique religieuse que l'Eglise ait pu adopter pour sienne, du chant grégorien. Elle modifia toutefois leur conception en ajoutant à ses hymnes les nuances de douleur, d'humilité, d'amour inséparables de ses dogmes. Le chant des Psaumes ou celui de la *Préface* dut à l'accent de la prose latine, à son rythme oratoire et équilibré une autorité précise qui manquait aux liturgies orientales. La mélopée des offices, d'abord abandonnée en partie à l'improvisation, fut graduellement fixée, puis, plus tard (au XIIe siècle) affranchie des ornements parasites qui l'avaient trop longtemps surchargée, mais, d'autre part, vers la même époque, altérée, dépouillée de sa variété rythmique, lorsqu'on substitua aux neumes [1] la notation en valeurs mesurées qu'exigeait la marche polyphonique des voix.

Tous ces faits n'ont plus pour nous qu'une portée rétrospective. Le chant grégorien n'eut pas un épanouissement progressif aboutissant à des formes de plus en plus complexes et éloignées du point d'origine. Les changements qu'il a subis ont été presque toujours des déformations. Pour le trouver en sa pureté, il faut remonter aussi loin qu'on peut vers son état primitif; c'est ce qu'ont tenté les Bénédictins avec une science des plus sagaces.

Mais le chant grégorien, toutes les fois qu'il est exécuté selon son style et ses traditions vraisemblables [2], conserve une puissance, une efficacité singulières, à demi indépendantes de la splendeur des textes ou des

1. Les neumes étaient des accents posés au-dessus du texte des chants rituels, et servant à indiquer, d'une façon rudimentaire et approximative, la direction ascendante ou descendante du mouvement mélodique. (V. Combarieu, *Recherches sur le problème de l'origine des neumes.*)

2. Il est impossible en effet de savoir au juste comment s'exécutait le plain-chant primitif.

rites, puisqu'elles agissent sur des ignorants, sur des incroyants, et il est nécessaire d'expliquer l'impression d'un art si archaïque et si plein de vie. Récemment, la Papauté, dans une Instruction lucide et large [1], codifiant un ensemble de préceptes vitaux pour la musique sacrée, en définissait les trois qualités cardinales : « la sainteté, l'excellence de la forme, l'universalité ». En quoi le chant grégorien remplit-il exactement ces conditions? Pourquoi « une composition musicale ecclésiastique est-elle d'autant plus sacrée et liturgique que, dans le mouvement, l'inspiration et le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne »?

La « sainteté » du chant grégorien tient à ses racines orientales et à l'esprit de foi des chrétiens qui le constituèrent. On y sent une gravité intime, humble et triste, mêlée de componction. Une basse église romane, une crypte en seraient le milieu naturel. Même dans les *Alleluia* toute sentimentalité est liée sous l'abnégation d'une formule jubilatoire traditionnelle. Les mouvements sont lents, paisibles. La mélodie, purement vocale, laisse passer tout entière l'âme des versets divins. Ne leur imposant ni rythmes carrés ni phrases aux arêtes symétriques, elle ondule avec eux, s'y ploie comme une vague se ploie à la courbure d'une carène en marche. Les inflexions, par leur justesse et leur profondeur spontanée, suffisent à la rendre expressive : les inflexions sont la vie essentielle de cette musique Ainsi rien n'est plus poignant que le chant de la Passion dans l'office du Vendredi-Saint, où une simple cadence sur : *Respondit Jesus*, respire un infini de résignation et d'amour meurtri. Composée de périodes vastes, inégalement partagées, et appesantissant, amplifiant les syllabes des mots (dont certaines portent deux ou trois sons, ou le double), une mélodie grégo-

1. *Motu proprio* du 22 nov 1903.

rienne est à la fois immense, telle que la circulation de l'Etre au sein de son éternité, et d'un dogmatisme net, ordonné, si formidable que les plus robustes exemplaires de l'art profane paraissent auprès quelque chose de pauvre et d'instable : cette antithèse, un contemporain, Alfred Bruneau, l'a plastiquement symbolisée, au dernier acte du *Rêve*, lorsque Angélique se meurt, s'évapore dans ses rideaux blancs, et que l'Evêque, apportant l'Extrême-Onction, écrase presque, sous l'ampleur de sa liturgie, la petite ombre agonisante.

Cependant l'art profane devait commencer dans l'église même son expansion multiple. La sévérité du chant grégorien ne va pas sans monotonie, et en Occident surtout, il était impossible qu'on s'en contentât. Dès les premiers siècles du christianisme, des hymnes métriques, (iambiques ou trochaïques par exemple) s'ajoutèrent à la psalmodie rituelle. L'*O filii et filiæ* et bien d'autres cantilènes qui font maintenant partie de la tradition sacrée manifestent la claire influence de rythmes populaires. Des *proses*, comme le *Pange lingua*, le *Dies iræ*, quoiqu'elles restent grégoriennes, se rapprochent — cette dernière principalement, avec son motif spondaïque ramené toutes les deux strophes, — d'une carrure plus définie, d'une mélodie tranchée, ponctuée comme une phrase moderne.

Au XVI[e] siècle, le style nouveau où avaient conduit les progrès de la polyphonie vocale, le style de l'école romaine, de Palestrina, de Vittoria, de Roland de Lassus, observa une partie des règles inhérentes au chant grégorien : vocal et sans accompagnement — ce qui lui conférait une spiritualité plus simpliste, —, modelant ses coupes rythmiques sur les périodes des liturgies, porté aux allures lentes, le style palestrinien s'ajustait à la majesté du catholicisme. Les pauses solennelles, les cadences prolongées ainsi que des traînes de pourpre, les fortes assises des voix, la netteté ra-

dieuse du contrepoint révélaient une sorte d'immuable dans la continuité du mouvement. Mais, tandis qu'un bout de plain-chant, même défiguré par des chantres de village, met l'âme en contact immédiat avec l'esprit intérieur du christianisme, un motet de Palestrina, même exécuté à la Chapelle-Sixtine, trahit un caractère abstrait, répond plutôt aux exigences de la raison qu'à l'intimité d'une croyance. La musique y veut être parfaite pour elle-même ; la mise en œuvre polyphonique devient aussi importante que le texte traité. L'art déborde sur la foi.

Déjà, au temps de Palestrina, le sérieux de la musique sacrée s'était trouvé étrangement compromis : on s'était mis à écrire des messes sur des chansons des rues, on se divertissait à compliquer sans mesure, pour un plaisir tout technique, les échafaudages de la polyphonie. Palestrina retarda la décadence en réagissant vers l'austérité et la simplicité. Elle reprit, s'aggrava aux deux siècles suivants : la monodie, l'air d'opéra envahissait l'église ; l'orchestre allait entrer dans la chapelle de Versailles, comme dans une salle de concert ; on chanta, en 1650, à Rome, une Messe de Thomas Benevoli, pour quarante-huit voix, groupées en douze chœurs. Chez quelques maîtres seulement, Dumont, Carissimi, Allegri, Marcello, la grande unité de la tradition persiste çà et là. On peut juger par le *Stabat mater* de Pergolèse, écrit en 1736, à quel point le sentiment s'en altérait : des thèmes d'opéra-comique, là, cohabitent avec des chœurs solennels ; la mélodie n'est plus religieuse que par son pathétique, où palpite une forme d'émotion plus italienne encore que catholique.

Le style propre des liturgies, depuis le XVI[e] siècle, ne s'est plus rénové, et, sans doute, ne se rénovera plus. Défendre, magnifier son intégrité, c'est tout ce qu'il demande à l'art.

Mais, en s'émancipant, la musique moderne ne s'est point séparée de la religion. Elle a quitté sa robe sacerdotale, n'est plus la servante humble de l'autel ; elle n'en continue pas moins à évoluer autour de l'église ; elle y rentre, officiellement intronisée [1] ; pour elle s'ouvre plus jaillissante que jamais la source de vie que le prophète voyait sortir au flanc du temple, du côté de l'Orient. Le genre symphonique, on s'en souvient, a convergé vers la liturgie. Des Messes, des Oratorios représentent, comme formes vocales, ce que les modernes ont édifié de plus imposant ; et le drame lyrique a retrouvé la grandeur de ses origines, toutes les fois que revenant à la solennité d'une fête religieuse, empli de prière et d'encens, il a rendu au surnaturel sa voix ou sa mystérieuse action.

Les compositions spécialement liturgiques, Messes, Psaumes, Hymnes des temps modernes ont été presque toutes inférieures à celles des époques grégorienne et palestrienne en ce qu'elles ne peuvent concorder ni avec la durée ni avec la figure des cérémonies rituelles. Une messe de Mozart, de Cherubini, et combien plus la grande de Bach, ou les deux de Beethoven excèdent la célébration d'une grand-messe. Les musiciens ont cru pouvoir tailler à leur fantaisie dans les parties de l'office, amplifier outre mesure celles qui convenaient à leur tempérament, abréger, sinon sous-entendre les autres, couper en une série de morceaux le *Gloria*, le *Credo*, rompre le rythme naturel des textes, voire désarticuler les périodes, joindre sans ponctuation deux phrases latines avec un sans-gêne difforme. La plupart ont manqué de cette foi naïve et totale, aliment des primitifs. Entre les réalités invisibles figu-

1. « La musique moderne est acceptée à l'église ; car elle offre, elle aussi, des compositions qui par leur beauté, leur ampleur, leur gravité, ne sont aucunement indignes des fonctions liturgiques. » (*Motu proprio* cité plus haut.)

rées par les rites et leur mélodie il n'existe plus qu'une concordance d'intention, une analogie symbolique. Beethoven inscrivait sur le *Kyrie* de sa *Missa solennis* cette note : « Sorti du cœur, puisse-t-il en retrouver le chemin ! » Se mettre simplement dans une disposition intérieure voisine de celle qu'expriment les liturgies, c'était tourner à un sens lyrique et idéaliste le réalisme dogmatique des textes. Aussi l'œuvre est-elle moins une messe proprement dite qu'un véritable oratorio.

L'oratorio, telle est la forme originale et libre de la musique sacrée, depuis le XVIIe siècle. Son développement a été immense, comprend une surabondance et une variété de conceptions extraordinaires, allant des *laudi* (*cantiques*) *spirituali* qu'Animuccia et Palestrina composaient pour l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri jusqu'à *la Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns. Mais, dès ses essais, on pouvait pressentir ses aspirations symbolisantes, ses affinités avec le drame lyrique. Les premiers oratorios prenaient pour sujets des moralités mystiques (l'*Anima e corpo* de Cavalieri) ou dramatisaient un dogme : Carissimi, dans *la Plainte des damnés*, opposant aux soli les refrains durs et discordants de la masse chorale, atteignait une expression déjà scénique de la douleur. Le chant s'appuyait sur une instrumentation limitée, mais aussi parlante que dans l'opéra. Un élément distinctif du genre était le *récit*, ébauche de récitatif, mélopée unie contenant la légende explicative des airs et des chœurs.

En France, les *Dialogues spirituels* de Dumont, son admirable : *Peccator, ubi es...*, avec une pureté plus abstraite, accomplissaient la même évolution vers le drame. Rameau trouva, pour ses *Psaumes* : *Quam dilecta* et *In convertendo*, dans l'élégance française, dans la perfection de la bienséance et de la dignité, le principe d'un style religieux par son harmonieuse unité.

Leur étendue mesurée pouvait à l'occasion cadrer avec les nécessités liturgiques.

Au contraire, l'oratorio allemand s'érigea, chez Bach et Haëndel, à des dimensions énormes. Il s'adressait à de patients auditoires, pour qui écouter de longs concerts bibliques était un acte de dévotion. Bach, homme d'une piété simple, en traitant la Passion selon Saint Mathieu ou l'oratorio de Noël, voulait approprier à l'ampleur des sujets celle de sa musique, et y porter la plénitude de ses moyens expressifs. Le fondement de ses oratorios est, avec le texte évangélique, reproduit de distance en distance dans des récitatifs monotones, soit le vieux choral [1], tel que Luther l'avait adopté, psaume populaire, grave et carré, soit le choral figuré, développé selon des artifices canoniques, et souvent converti en fugue. Entre ces morceaux d'accent collectif et traditionnel, des airs, des duos interprètent les émotions qui dérivent du drame évoqué, mais non représenté ; car Bach voyait nettement la différence de l'oratorio et du théâtre : bien que les vocalises de ses airs rappellent le style de l'opéra italien, l'orgue continu, la sévérité de la composition, le cordial élan de la mélodie, la ferveur croyante, établissent une certitude et un calme sans rapport avec l'agitation où se meuvent les chants scéniques ; très rarement, — comme dans la première partie de *la Passion selon Saint Mathieu*, quand les disciples, en *imitations*, répètent le cri : *Maître, est-ce moi ?...* — les voix figurent la réalité d'une scène ; en général, le sentiment demeure abstrait ou d'un pathétique tout intérieur. L'orchestre, massif, abondant, fleuri, songe peu à décrire ; c'est comme un second chœur, s'éjouissant, lui

1. On a d'ailleurs de Bach un recueil de Chorals et de Motets (sur des paroles allemandes) dont la beauté semble d'autant plus forte et mieux réalisée qu'ils ont des proportions plus sobres.

aussi, à déployer la richesse de ses mouvements. Du commencement à la fin de l'oratorio, la progression de l'effet est à peu près nulle, si ce n'est qu'il se termine sur un grand ensemble, plus d'une fois sur un choral superposé à un double chœur fugué. Le style néanmoins de chaque oratorio est accommodé à l'impression du sujet : d'une jovialité épanouie dans *Noël*, somptueux et poignant dans la Messe en *si* mineur (le *Gloria*, et le *Crucifixus* du *Credo*). Qu'on prenne même une courte cantate, la *Cantate pour tous les temps*, la diversité de l'accent est prodigieuse, du premier chœur où les voix, l'orgue et la symphonie marchent avec l'épaisseur placide d'un troupeau de bœufs dans le soleil couchant, au 12/8 en *ut* mineur, si souple et si douloureux, à la tendresse du duo : *Viens, Jésus, mon âme est lasse*..., et à la magnifique bonhomie du chœur final, sans que jamais se démente la pondération de la pensée, signe d'un dogmatisme tranquille, d'une vie qui noue ses racines plantureuses à des fondations infaillibles.

Haëndel ne modifia point le plan de l'oratorio. Il put en produire vingt-neuf ou trente ; mais, fatalement, comme il écrivait par métier, tous ont des parties mortes et fastidieuses. Comparés à ceux de Bach, ils offrent cette antithèse immédiate : plus de splendeur plastique, moins de sentiment ; parfois, des idées fulgurantes et colossales ; dans les morceaux éclatants, un équilibre absolu de lyrisme et de polyphonie aisée, ou même un affranchissement résolu à l'égard de la scholastique.

La scholastique assurait à l'oratorio une sorte d'armature traditionnelle. Haydn la fit tomber tout à fait : il tira l'expression religieuse de la lenteur sereine des allures, du ton pénétré des motifs, et de la solidité de la symphonie. *Les Sept paroles du Christ* furent conçues dans une forme exclusivement symphonique, avant

d'être transposées par le frère d'Haydn en un oratorio vocal. Avec *la Création* et *les Saisons* naquit l'oratorio descriptif, posant l'homme en présence du monde changeant que pénètre une force divine de métamorphose, mêlant le lyrisme de l'orchestre à celui des voix.

Mozart n'eut pas le temps d'écrire un seul véritable oratorio. Toutefois il vécut comme Haydn et Rameau, à une période de l'art où le style profane conservait une empreinte sacrée, où les harmonies simples et continues, le rythme noble du chant, la nudité relative de l'orchestre et la pénombre des basses austères, la candeur heureuse des inspirations, tout s'accordait à maintenir ce qui appartient souverainement au style religieux, l'unité de la forme. Un motet pouvait avoir la même physionomie que l'andante d'un quatuor, et cette parenté s'établissait sans mésalliance. Mozart laissa quinze messes, dont la facture, en maint endroit, ressemble à celle de ses autres œuvres. Cependant, il avait entendu à Rome les belles compositions de Frescobaldi, d'Allegri; de plus, il avait découvert Bach. Aussi son *Requiem*, qu'on ne saura jamais trop admirer, harmonise-t-il la tradition scholastique, la mélodie, libre — mais épurée d'ornements stériles, — le pathétique instrumental (le dessin grave du *Confutatis*). Un sentiment catholique de terreur, de compassion, d'humilité confiante, y fortifie la fluide douceur de son art, qui, à son tour, pénètre de son flexible pouvoir d'émotion le plan uniforme des liturgies.

Beethoven, ni dans son oratorio : *le Christ au mont des Oliviers*, ni dans sa grande Messe en *re*, ne rencontra cet équilibre dogmatique et musical. Son lyrisme s'est distendu sur les textes; même lorsqu'il emprunte des modes traditionnels d'amplification, l'orgueil de l'effort artistique l'entraîne au démesuré : en faisant la fugue du *Credo*, il est trop visible qu'il s'est surtout évertué à porter la forme fuguée au delà de la puis-

sance, des proportions, de la complexité réalisées avant lui. C'est un dôme écrasant au centre de sa cathédrale. Sa Messe est plus dramatique, symphonique que liturgique. Comme poème, elle n'en est pas moins gigantesque et plus moderne encore de sentiment que le finale de la neuvième symphonie. Il y a accumulé toute la force d'expression dont il était capable. A chaque phrase de l'office répond une traduction symbolique extraordinaire d'abondance et d'imprévu. Le *Kyrie*, l'adagio du *Sanctus*, l'ineffable prélude du *Benedictus*, et le 12/8 qui suit, sont baignés de tendresse et d'extase. Une telle œuvre devait humilier pour longtemps toute tentative de musique sacrée. Le *Stabat mater* de Rossini manifesta une confusion criante du style d'église et du style de théâtre.

Mais, avec *Paulus* et *Elie*, Mendelssohn conduisit l'oratorio libre à un renouveau de splendeur : il vivifia d'enthousiasme les récitatifs, si mornes chez Haëndel, fit un souple usage du choral, trouva pour *Elie* des touches sincères de couleur juive et archaïque. Désormais, l'oratorio sera une synthèse toute lyrique, mais religieuse de sens, des formes vocales et instrumentales.

Schumann, dans *Manfred* et dans les chœurs paradisiaques de son *Faust*, dans la prière du docteur Marianus et celle de Marguerite sauvée, répandit une ardeur mystique et métaphysique d'une violence presque morbide. Plus austère, son *Cantique de l'Avent* dénote une solidité magistrale de polyphonie.

Berlioz, positif, voltairien [1], évita pourtant d'amoindrir le surnaturel de *la Damnation* : les scènes de taverne elles-mêmes ne sont pas étrangères au principe religieux de l'oratorio, puisqu'un souffle démoniaque

1. Son *Requiem*, d'un dramatique véhément, trahit une inspiration trop extérieure au sujet.

en traverse la gaîté. La communion ou l'hostilité de l'homme avec les forces invisibles est l'âme poétique de tous les épisodes. La largeur méditative du lyrisme, ressouvenir de Gluck, impose aux effusions du désir un accent retenu, solennel, qu'élève à sa suprême pureté le solo de Faust : *Adieu donc, belle nuit...* Comme l'*Enfance du Christ* touche au plus auguste des sujets, la liberté de conception, le côté scénique de certains morceaux — tels, la ronde des soldats romains, l'air d'Hérode : *Eh bien! par le fer qu'ils périssent...* — semblent agrandir l'écart entre l'oratorio idéaliste moderne et le vieil oratorio scholastique et croyant. De Bach à Berlioz, la distance paraît prodigieuse. Mais Berlioz, autant qu'il le pouvait par le seul sentiment esthétique, s'est identifié à la suavité du Mystère joyeux : psalmodie nue, préraphaëlique du récitant et ailleurs des Anges, atténuations infinies des nuances orchestrales, sympathie de paysages attendris par la divine présence, bonhomie primitive du dialogue : *Allez dormir, bon père...* et conclusion statique du chœur non accompagné, s'achevant sur : *Amen...*, il a combiné tous les éléments de sensations et d'enchantement musical propres à créer un mirage de mysticité.

En y mettant plus d'intimité fervente, Franck obéit à une même idée, quand il conçut les pastorales bibliques de *Ruth* et de *Rébecca*. Il éprouvait une invincible tendance à fondre en une vision de sentiment les réalités que transposait sa musique. Par là s'élucide cette bizarrerie, dans l'œuvre d'un croyant, l'absence presque totale de souvenirs liturgiques au cours de *Rédemption*, des *Béatitudes*, du *Psaume CL* et même de sa *Messe*. Il crut se rapprocher des primitifs non en imitant leur style, mais en développant des états d'émotion analogues à ceux qu'il leur supposait. La langueur indéterminée de son mysticisme est, au rebours, moins d'un primitif que d'un décadent, originale néan-

moins et enveloppante (la mélopée des récits est particulièrement neuve en ses inflexions). Il renouvela l'oratorio allégorique et symbolique, ramenant ainsi le genre à ses origines. Ce sont ses poèmes religieux qui ont le mieux modelé ses formes naturelles de mélodie, ses contrastes d'exaltation pompeuse et de douleur flottante.

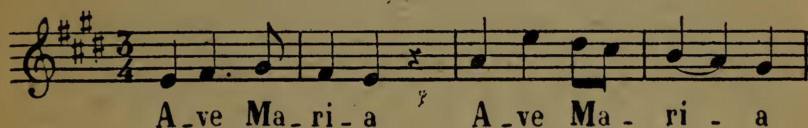
Il laissa Gounod ressusciter le véritable oratorio catholique, réintégrer la musique dans la religion, au lieu de résorber la religion dans la musique. Les heures où Gounod prit la lyre sainte furent les plus belles de son génie. Sans insister ici sur la *Messe de Sainte-Cécile* et sur *Rédemption*, depuis le Requiem de Mozart, rien de comparable à *Mors et vita* n'avait affirmé la vitalité, dans l'art, du dogmatisme et des symboles consacrés. Les dogmes étant pour Gounod — au moment du moins de cet oratorio — des choses vraies, réelles entre toutes, et rendues palpables par les constatations immédiates de la vie, on s'explique l'intensité concrète de sa vision, la solidité et la grandeur du plan, la constante pénétration du texte latin et des formes musicales : ainsi la première psalmodie du chœur sort aussi sourdement qu'une parole chuchotée sur la face d'un mort ; quand le Christ parle, à l'*Ego sum resurrectio et vita*, sa voix déroule le verset sur une seule note que soutient un seul accord, comme affranchie des nuances éphémères du chant humain. Le double chœur : *A custodia matutina* égale en austérité de mouvements les plus purs motets du XVI[e] siècle. Une courte fugue, célébrant l'ordre joyeux des armées célestes, au plus haut de l'œuvre, interprète l'*Hosanna in excelsis*. Ailleurs, dans les strophes du *Dies irae* ou l'*Agnus Dei*, reparaît le Gounod profane, ses palpitations féminines, son dramatique un peu gros. Mais, sauvées par la majesté de l'ensemble, les mollesses érotiques ajoutent à l'ardeur spontanée du poème ;

c'est le vase d'aromates vidé en offrande sur les pieds divins.

La musique religieuse a eu, dans la formation de Saint-Saëns, une part que nous avons été déjà conduits à déterminer, en faisant l'histoire de son développement esthétique. Bach, Mozart, Mendelssohn ont été ses maîtres de chapelle; quant à Palestrina, à l'époque de sa jeunesse, on le connaissait peu en France, et il n'en a, pour ainsi dire, pas senti le contact. Nous avons dit comment sa passion pour l'orgue, sa fréquentation quotidienne des liturgies, durant les dix-neuf ans qu'il fut organiste (de 1858 à 1877) ont préparé et rendu nécessaires ses œuvres sacrées. Un attrait d'artiste vers le catholicisme et la forte impression de lectures bibliques en approfondirent la sincérité; car il est évident qu'en une période où il était intérieurement plus près de la croyance et où il respirait un air saturé de voix et d'odeurs pieuses, il devait être aussi plus prédisposé aux compositions de ce caractère. La plupart de ses motets, sa Messe en *sol* mineur, son oratorio de *Noël*, le psaume : *Cœli enarrant*... datent de sa phase juvénile de production. Les germes reçus ont continué à fructifier dans son âge mûr : d'où *le Déluge, le Requiem, la Lyre et la Harpe* enfin, son dernier oratorio (1879) [1]. Depuis la Lyre et la Harpe, le théâtre l'a pris de plus en plus. D'ailleurs, l'oscillation qu'elle représentait entre la beauté chrétienne et le beau tout plastique des mythes anciens ne pouvait durer, et du moment que sa sympathie s'était arrêtée sur les fictions païennes, il lui aurait été difficile de revenir, sans dilettantisme, à des sujets purement chrétiens.

1. De même, sa cantate, les *Noces de Prométhée*, couronnée à l'exposition de 1867, œuvre éclatante, mais déclamatoire, sauf le beau récit du début.

Ses vingt motets[1], — ou chants d'église sur des paroles latines, — ont devancé de loin les préceptes qui ont cours maintenant pour l'art liturgique; ils sont à peu près exempts des tares profanes dont il a, même aujourd'hui, grand'peine à se guérir. Ni rythmes agités et déclamatoires à la Rossini, ni cette fadeur où a souvent versé Gounod dans ses cantiques sur des paroles françaises : peu de lyrisme; une abnégation devant le texte, admirable quand elle ne va pas jusqu'à la froideur; une simplicité ferme, aisée, sévère, qui s'approprierait étonnamment à l'architecture religieuse du XVII[e] siècle. La plupart étant traités en style libre, la justesse et le sérieux de l'interprétation sont d'autant plus significatifs. Cet *Ave Maria* en *mi* majeur :

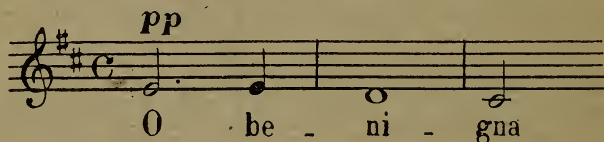


harmonise sa limpidité, l'élégance de son pur contour à une pensée toute virginale : Jean Fouquet, en peignant sur un livre d'Heures, le Mariage de la Vierge, avait autrefois concilié de même façon l'enjouement d'un art spirituel et la vérité intime du sujet. Au *Sancta Maria*, par un sentiment qu'on ne retrouve pas ailleurs en ces motets, — Saint-Saëns a trop bien vu quelle confusion le romantisme avait faite entre une prière dogmatique et l'adoration vague de Dieu dans la nature, — les triolets de la partie accompagnante sonnent comme un tintement crépusculaire de cloches lointaines, et le chant se revêt d'une douceur rustique, suppliante et abandonnée.

En général, la sobriété des accompagnements laisse

1. On ne pourrait guère en effet appliquer ce nom aux brèves cantates lyriques qu'il a encore composées depuis : *Iolla, le Feu, la Nuit.*

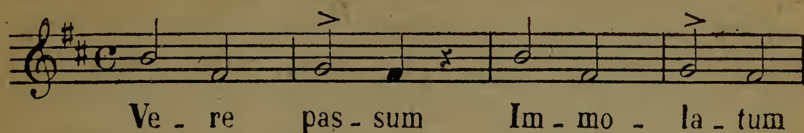
à la voix tout son simplisme et rend plus sensible la convenance profonde des inflexions mélodiques avec les phrases latines. Une basse en croches, presque continue, et appuyée d'une longue pédale, ondule sous le motif du *Deus Abraham*, un motif digne de Bach par sa noble sérénité. L'*Inviolata* (pour contralto) n'est portée que sur des accords lents, qui se bornent à marquer les progressions harmoniques ; vers la fin même, pendant trois mesures, la voix se trouve absolument seule ; et combien pénétrante est cette monodie partant du grave, restreinte à peu de notes, et dont l'accent humble, mais robuste monte, sans diffuse aspiration mystique, d'un cœur lucide et droit !



L'oraison semble se conformer à l'image de la Puissance implorée, et, s'adressant à la Vierge Mère, recevoir un effluve de sa force et de sa bonté. Le dernier mot : *permansisti* (tu demeures), rendu par deux notes longues : *mi*, *re*, confirme un aspect déjà défini du dogmatisme de Saint-Saëns, son culte du permanent, de ce qui est pur et inviolé.

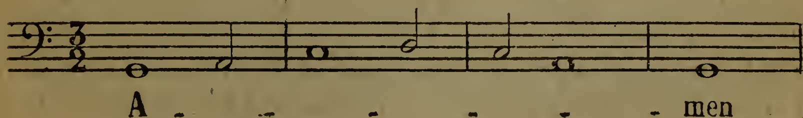
Quelques-uns de ses motets sont liturgiques de forme comme d'expression, entre autres, les trois *Ave verum*, l'un en *si* mineur, pour deux voix égales, l'autre en *re* majeur, pour deux sopranos et deux contraltos (avec orgue et cor chromatique obligé), et le troisième en *mi* bémol pour soprano, alto, ténor, basse. S'il était besoin de démontrer que, sans sortir du style traditionnel, en reprenant un texte identique, le même musicien peut tirer de la riche substance d'une prose de l'Eglise trois hymnes aussi divers que concordants, la comparaison de ces *Ave verum* suffirait. Le premier,

spondaïque (à quatre temps), tout en valeurs longues, troublé douloureusement sur :

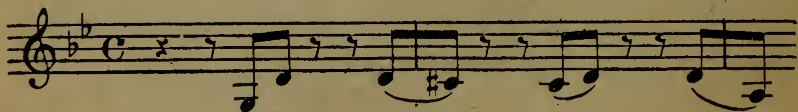


porte la pesanteur des fautes et de la sanglante Rédemption. Le second au contraire annonce la délivrance, le règne de la justice par l'Holocauste : trochaïque, (à trois temps) il court dans une expansion joyeuse. Le dernier a les coupes tranquilles d'un choral, ses pauses, toutes les deux mesures, sur la longue, au troisième temps. Or, le choral, antérieur au protestantisme qui s'en est emparé, est excellemment construit pour scander les évolutions des officiants devant l'autel, ou la marche d'une procession ; et celui-ci a comme réglé sa bonhomie radieuse et nonchalante sur le rythme nonchalant des chapes et des surplis.

Deux motets vont plus loin encore dans l'obéissance aux traditions : l'*O salutaris* en *la* majeur n'est qu'un plain-chant harmonisé, et le *Veni creator* (*à M. l'abbé Liszt*), pour deux ténors et deux basses, de beaucoup le plus ample de tout le recueil, est traité selon le style palestrinien, ployant les inflexions mouvantes d'un chant grégorien à la rigueur de son développement contrapuntique. La splendeur auguste, mâle, de cette polyphonie ne reste pas abstraite : on la voit nécessairement jointe aux assises, aux colonnades, à la coupole d'une basilique romaine. L'*Amen* — pris d'abord par les deuxièmes basses seules — est formidable en son énorme exultation :



La Messe en *sol* mineur — une œuvre de début (1856) — procède d'un sentiment moins austère. L'orgue (grand orgue et petit orgue), l'orchestre y prennent autant d'importance que les voix. Sans doute, en y travaillant, il songeait à la grande messe de Bach ou à celle de Beethoven, « qui ne sont pas des Messes », à vrai dire. Cependant, il a tenu à serrer de près la liturgie : beaucoup d'entre les motifs sortent du plain-chant lui-même, se contentent de le paraphraser. Il a, pour le *Credo*, bonnement emprunté le *Credo* de Dumont, celui qu'on chante tous les Dimanches dans toutes les églises. L'*O salutaris* n'ajouta à l'hymne rituel qu'un dessin d'orchestre. Il a envisagé la Messe à la façon d'une tragédie, où la mélodie ruisselât d'un flot sombre et magnifique, comme le sang de la Victime, dans la réalité du Sacrifice. Quant à renouveler théologiquement les formes expressives du texte, en accentuant, par exemple, telle phrase du *Gloria* plutôt que telle autre, en mettant une nuance imprévue de douceur là où un effet éclatant était admis, il s'en est peu préoccupé. Il n'a voulu qu'orner les rites d'une polyphonie majestueuse et d'une belle orchestration. Ses facultés d'ordonnance plastique ont mis en jeu les groupes vocaux et instrumentaux de même que les figurations de l'office appellent à se mouvoir tour à tour ou ensemble les officiants. Au *Kyrie*, le grand orgue prélude seul ; puis le petit orgue et les cordes proposent ce thème agité, plaintif,



d'autant plus dramatique que les voix progressent en sons lents, égaux et graves. Sur le *Domine Deus* du *Gloria*, en même temps que les basses psalmodient avec

des intonations de plain-chant, l'orchestre s'obstine à un trait régulier, montant et descendant, qui dure jusqu'après : *Filius Patris*. Comme Beethoven, par de soudaines modulations, par des changements d'allure, il détache les péripéties du drame mystique : ainsi, quand arrive le *Pax hominibus*, les basses, l'orgue et les autres instruments soutiennent un *ut* qui modifie tout à coup la tonalité, et le reste des voix, presque sur une seule note, psalmodie au grave le verset angélique. Dans les passages où l'orgue est seul avec l'orchestre, le chant ne dépouille point sa solennité pontificale : il y, au *Benedictus* notamment, une descente diatonique, d'une grandeur simple et d'un mystère dont nulle effusion lyrique n'approcherait. On a quelquefois reproché à l'*Agnus Dei* d'être déclamatoire ; mais il ne faut pas oublier l'intention pompeuse de l'œuvre : la représentation des souffrances divines, dans la liturgie catholique, ne s'accomplit pas sans une certaine somptuosité ; lorsque le solo, brisé de supplication et de pitié, aussi pur en son mouvement que les gestes du Célébrant, est coupé par les réponses du chœur : *Miserere nobis*, le sens intérieur des mots et du rite devient palpable, comme au moment le plus douloureux d'une tragédie la vérité des faits est révélée par les seules attitudes des groupes scéniques. L'art illumine l'acte sacré.

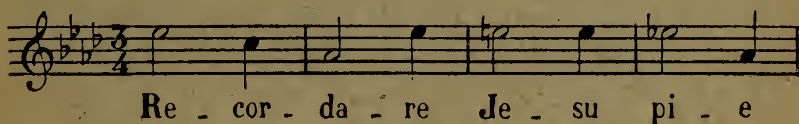
Les inexpériences de cette première Messe, ces alternatives de richesse prodigue et d'effacement exagéré rehaussent la Messe de *Requiem* et sa perfection de facture. Le *Requiem* de Saint-Saëns s'est ailleurs présenté à nous pour symboliser toute une face de ses conceptions musicales et religieuses. La maîtrise dans la conduite des voix, la justesse d'une orchestration où prédominent les timbres apparentés à l'orgue (ainsi l'*Oro supplex* a quatre flûtes, quatre bassons, deux hautbois, deux cors anglais, quatre cors, avec les cor-

des et l'orgue d'accompagnement), l'équilibre du plan qui ramène avec l'*Agnus Dei* le prélude initial et le motif du *Quid sum miser*, la brièveté des morceaux, une interprétation du *Dies irae* entrante, émue et sobre, il n'est rien qui ne témoigne d'un art mûri et totalement harmonieux.

La loi de la mort est tout de suite posée dans sa brutalité vorace : la quinte et la seconde mineure, au début du prélude, suivies d'un silence anxieux, et le chant descendant des cordes, disent l'exaltation de la Puissance qui détruit, son assouvissement. Au *Kyrie Eleison* de l'*Introït* sont mêlés des répons fragmentaires, pris à l'office des défunts, entre autres le *Requiem aeternam dona eis, Domine*... qui est ici le texte fondamental : le chœur le psalmodie sourdement, avec une apparente placidité démentie par le tressaut syncopé de l'orchestre, va-et-vient d'ombres apeurées, silhouette hagarde d'une Résurrection. L'idée de lumière (*luceat*) est à peine traduite ; l'égarement dans les ténèbres, l'épouvante devant l'inéluctable dissolution, puis la résignation de la foi prennent une forme contractée, comprimée et rapide, sans analogue dans les *Requiem* de Mozart et de Berlioz.

En abordant le *Dies irae*, faire abstraction de ces deux terribles devanciers semblait plus difficile. Comment Saint-Saëns a-t-il trouvé le moyen d'être neuf? Il s'est appuyé sur la séquence liturgique, que Mozart avait négligée, mais il a abrégé, spiritualisé les effets de terreur où s'était complu Berlioz. En *ut* mineur, sur une palpitation obscure des cordes, les quatre solistes énoncent les premiers mots de la strophe ; le chœur répond en écho et tremblant : *Dies illa*... Le rythme spondaïque du chant d'église étant rompu par une croche brève au deuxième temps, l'accent en est plus dur, coléreux ; l'aridité de la mort éclate dans le tranchant motif de : *Teste David cum Sibylla*, multiplié en *imitations* par

les voix, et comme jeté aux quatre vents de l'espace. Sur : *Quantus tremor*, au lieu d'amplifier l'horreur de la vision, il la resserre en un épisode scolastique, et cette dialectique des voix entrelacées a une beauté âpre très supérieure à l'impression nerveuse d'un fracas orchestral et de clameurs effarées. Nous avons expliqué pourquoi l'extrême simplicité du *Tuba mirum* en agrandissait le surnaturel. La disposition de l'orchestre et du chœur est si clairement élémentaire que la mélopée nue du ténor solo sur : *Liber scriptus* et celle de la basse sur : *Judex ergo*... y est en quelque sorte attendue. Et de ce plain-chant à la rentrée de l'orchestre, à la phrase mélodique des flûtes et des clarinettes, pénitente et accablée, que la voix entrecoupe de son gémissement : *Quid sum miser*..., la couleur, l'accent ne laissent pas entrevoir la plus petite solution de continuité. Tout respire dans la communion du même principe; l'esprit du dogme et la forme musicale ne font plus qu'un. A l'harmonie du sentiment intérieur, de la foi collective, correspond, dans le *Rex tremendae*, l'alternance du chœur en sons lourds, étouffés (avec une neuvième mineure réitérée par les cordes), et du solo de ténor, allégé, incomparable d'intimité pieuse :



L'enchaînement des strophes et de la monodie s'opère dans une aisance, une fermeté de progression merveilleuses; et avec des inflexions unies, sans rien d'agité ni de dramatisant, la mélodie est intense : quelle détresse au *Salva me*, et quel apaisement à la cadence plagale, chargée de lassitude mortuaire et d'humble attente ! L'*Oro supplex* vise davantage au pathétique

et émeut moins. L'*Hostias et preces*, traité en choral, le *Sanctus* où se dessine un développement canonique, prennent le texte trop par le dehors. Mais la convenance et « l'excellence de la forme », même là, demeurent impeccables.

Le *Benedictus*, en *re* bémol, symbolise le mystère des joies éternelles, en le laissant voilé, assourdi, comme une symphonie entendue à travers une porte close, tel qu'il peut être perçu du seuil de la tombe : les arpèges graves des harpes, dans leur ondulation continue, semblent immobiles ; le cor anglais, les cors, les bassons entr'ouvrent, sous leurs tenues syncopées, des profondeurs flottantes ; les voix s'ajoutant aux voix en des harmonies à peine déplacées, étendent jusqu'à l'infini une seule houle lente, un murmure d'adoration. L'*Agnus Dei* est un des hymnes les plus glorieux, les plus simplement et magnifiquement ordonnés qui aient pu être chantés à la douleur rédemptrice. Insérée entre le rappel du prélude et celui du *Quid sum miser*.., la période mélodique se reproduit trois fois avec un crescendo de plus en plus large ; fermement rythmée comme une marche, elle s'enfle autour du chœur gémissant, en soulève la psalmodie. Mais, pour soutenir le sens funèbre de la Messe, la dernière phrase : *Quia pius es*... finit en s'éteignant, fermée par les accords de l'*Amen*, aussi pesants qu'une dalle scellée sur un caveau.

Le sentiment de l'inépuisable vie infuse dans les textes ecclésiastiques, et la fidélité à les rendre selon leur véritable esprit font, pour une bonne part, l'originalité du *Requiem*. De même, en son Oratorio de *Noël*[1], malgré le *Noël* de Bach, malgré l'*Enfance du Christ*,

1. Dédié à madame de Grandval, son élève, dont le *Stabat mater*, la Messe et les Oratorios, *la Fille de Jaïre*, *Sainte Agnès* ne sauraient être négligés dans une histoire de la musique sacrée.

antérieure de quatre ans (1854), Saint-Saëns a été libre, n'a dû que très peu de choses à Bach et rien à Berlioz, parce qu'il s'est appuyé directement sur la liturgie de la Nativité, tirant de la Messe de Minuit ou de l'office du Jour les versets qu'il se proposait d'interpréter. Il en résulte que son poème n'est presque pas descriptif, mais d'un lyrisme religieux inséparable du culte d'où il émane. Par le seul fait qu'il gardait le texte latin, il ajoutait à ses strophes la sonorité musicale particulière à cette langue [1], il donnait à son œuvre un plus grand caractère; car il eût difficilement trouvé en français — pour ce sujet — des strophes rythmiques, abréviatives d'expression, telles que les veut la mélodie, et comparables au *Gloria in altissimis* ou au *Tollite hostias*. Les phrases de la Vulgate ont pour un musicien une qualité entre mille, c'est que traduites de l'hébreu ou du syriaque, idiomes très synthétiques, elles contiennent juste les mots essentiels, ceux qui portent la substance de l'émotion; et ces mots en général, sont doués d'un éclat, d'une force vitale étrange; lorsqu'il a lu ce graduel : *Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum*, les trois mots, *principium*, *virtutis*, *splendoribus*, le dernier surtout, ont saisi ses yeux, éveillé dans sa pensée le chant qu'ils appelaient. En outre, le lien des onze morceaux étant suffisamment indiqué par leur rapport avec la fête liturgique, il a pu sous-entendre tous les récits, sauf un seul : *Et pastores erant...*, ne développer que les parties de lyrisme. L'orchestre est réduit au quintette à cordes et à la harpe; l'orgue domine.

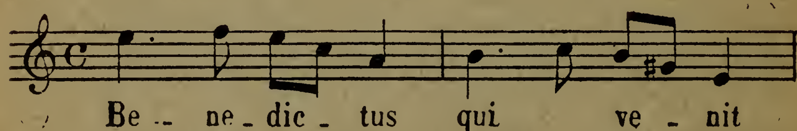
Il ouvre l'oratorio par un *allegretto pastorale* (12/8, en *sol* majeur), d'un rythme brisé et d'un timbre candide, vaguement analogue à un 12/8 symphonique du *Noël*

1. Surtout quand elle est chantée avec sa véritable prononciation : les *u*, par exemple, articulés *ou*, tenus par une voix de basse, ronflent avec la rondeur d'une pédale d'orgue.

de Bach (au commencement de la deuxième partie). Le jeu de hautbois prolonge, comme une note de musette, un *re* sur lequel se balance, aux violons, le thème d'allégresse des bergers : une indolence pieuse se mêle au charme rustique de résonnances cristallines. Des archaïsmes de couleur et des impressions spontanées sont fondus dans une extrême suavité de polyphonic.

La même douceur s'exhale, avec un sentiment bien plus profond, du *Benedictus* en *la* mineur (pour soprano et baryton). O la mansuétude et le recueillement de tabernacle, où évolue cette mélodie !

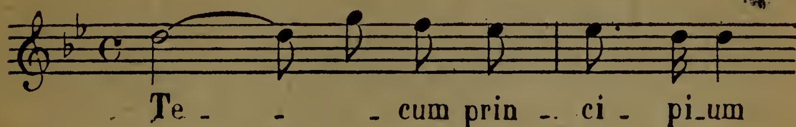


Sa reprise par le baryton, la fuite canonique des deux voix, leurs progressions inverses, la pureté d'une broderie passant de l'une à l'autre, un air d'abandon dans les plus doctes floraisons du contrepoint, l'unisson enflammé sur : *Deus meus es tu* (en majeur), le retour au mineur, la bénignité surnaturelle du dernier dialogue, et pour conclure, un joyeux trait de l'orgue, c'est un composé inégalable d'art délicat et de gravité catholique.

Entre le *Benedictus* et le trio : *Tecum principium*.., s'interpose le chœur vigoureux : *Quare fremuerunt gentes*; de sorte que les expansions intimes alternent avec des formes sociales de lyrisme, conformément aux coutumes rituelles, et pour diversifier l'impression.

Dans le trio (en *sol* mineur, soprano, ténor, baryton), Saint-Saëns a été manifestement enlevé par l'*In splendoribus*, il s'est livré à plein vol aux souffles archangéliques qui gonflaient sa mélodie. La harpe prélude en triolets égaux, et descend diatoniquement, posant

comme un escalier de flammes où les voix sont portées. Le chant du ténor arrondit sa courbe enlaçante :



Il ne laisse échapper qu'à demi l'exaltation dont il surabonde : une Force divine brûle de son contact le cœur défaillant, présente, mais inaccessible, et c'est une simultanéité de liesse et de souffrance que la strophe exprime magnifiquement. Le soprano et le baryton la modulent l'un après l'autre ; puis les trois voix entremêlent leur hymne ; en s'unissant, elles dépassent leur première ardeur ; elles se suspendent dans une psalmodie, tandis que la harpe décrit la parabole d'une gamme vertigineuse. Par une modulation en majeur, la splendeur s'épure, l'extase plonge plus avant dans la source de son rayonnement, et s'y perd enfin, balbutiante, au fond d'un suprême pianissimo.

Au quintette et chœur : *Consurge, filia Sion*, l'oratorio revient à son mouvement calme. L'*allegretto pastorale* reparaît ; une tendresse voilée, la jouissance d'un mystère heureux enveloppent le : *Lauda in nocte*... et le chœur final : *Tollite hostias* rappelle, avec une alacrité plus preste, les plus triomphants d'Haëndel : il semble écrit pour une *sortie* de Vêpres ; l'ampleur de sa jubilation contient toute l'ivresse d'une foule croyante au terme d'une solennité.

Lorsque Saint-Saëns vit dans le Psaume XVIII, *Cœli enarrant*, la matière d'un poème vocal et symphonique (1885), son choix partait d'une sûre intuition. Outre que ce psaume est un des plus beaux, il rythme certaines des vérités primordiales que la musique de Saint-Saëns incarne spontanément ; en partie descriptif, en partie moral, il offre à l'inspiration un aliment

varié. Sans l'avoir lu, on peut en concevoir l'ensemble d'après ces quelques versets :

Les cieux racontent la gloire de Dieu, et le firmament annonce les œuvres de ses mains.

Le jour rugit au jour sa parole, et la nuit à la nuit la science...

Il a posé dans le soleil son tabernacle ; et le soleil est comme un époux qui sort du lit nuptial.

Il a bondi comme un géant pour courir sur sa route.

Il part du haut du ciel.

Et il revient jusqu'au bout du ciel ; et il n'est point d'être qui se cache loin de sa chaleur.

La loi du Seigneur est immaculée, convertissant les âmes ; le témoignage du Seigneur est fidèle, donnant la sagesse aux petits.

Les justices du Seigneur sont droites ; le précepte du Seigneur est lucide, illuminant les yeux...

Quel est l'homme qui comprend ses fautes ? Purifie-moi de mes fautes cachées...

Cette glorification du principe mâle, du soleil-roi, cet hommage « à la loi immaculée », à la rectitude du vrai, un appétit de pureté, d'ordre intérieur, tout cela était à l'état intuitif dans les mélodies du musicien. C'est pourquoi il s'assimila son texte avec une volupté particulière, et la richesse fluide de l'expression est un témoignage de sa joie lyrique.

Bien que le sentiment religieux y soit moins précis qu'en une Messe, la beauté du style est pénétrée de ferveur et d'un calme d'église. Le premier chœur, en *ut* — qui se répète à la fin de l'œuvre — est introduit par une sorte de carillon dominical, un dessin des violons se prêtant à des enroulements contrapuntiques, et d'une bonhomie fière, robuste. Le chant lui-même, par des *imitations* fréquentes, par la concordance des mouvements contraires et la force des tenues superposées à des figurations agiles, établit une conformité entre la forme musicale et l'idée d'un monde harmo-

nieux, stable, où la communion d'une seule foi mettrait une libre béatitude. Les répliques entrelacées sur : *Dies diei eructat...* donnent une précision picturale au verset : on se représente en vérité les lois divines transmises sans terme d'astre en astre, de génération en génération.

La polyphonie ne reste pas scholastique de parti-pris. Le chœur en *fa* majeur : *Exultavit ut gigas...* est au contraire à l'unisson, comme une mélopée orientale ; sa monotonie, en rapport avec la terrible uniformité du soleil qui vient, s'en va, revient, appesantit un effroi religieux, l'effroi des êtres périssables devant l'Omnipotent qui les nourrit et les consume.

Pour rendre la puissance dévoratrice du soleil, à l'orchestre, s'enfle un mugissement ininterrompu des timbales, transpercé par un trait fulgurant des cordes, ou couvert d'une explosion des cuivres. Sur : *nec est qui se abscondat...*, il se fait un *diminuendo* soudain et une modulation saisissante en *re* bémol. Le mugissement s'éloigne, il s'apaise, seule chose vivante dans le silence indéfini.

A ce morceau, sauvage et simpliste, d'un prodigieux effet, succède le duo pour deux sopranos : *Lex Domini immaculata*; le contraste est éclatant : un alto solo, un violon solo et la harpe accompagnent seuls [1] les voix et tracent de sobres contours ornementaux ; aussi flexible que majestueuse, la mélodie va du premier au deuxième soprano avec de gracieuses alternances, comme dans le Benedictus de *Noël*. Un dialogue intime, bien posé, logique et fervent ; une paix semblable à celle des primitifs, et produisant de ces passages où la progression vocale n'a plus d'autre objet que d'être pure et consonante ; tel, l'enlacement des voix et leur

1. De même, plus loin, dans l'air pour mezzo soprano : *Domine, adjutor meus...*, le chant s'appuie sur l'orgue et les violoncelles, presque à l'exclusion des autres instruments.

trait lent, non accompagné, sur l'*a* de *animas*. Cette musique est religieuse en soi, par la vie saine et tranquille qui coule dans toutes ses parties.

Il était étrangement original de mettre ensemble, après deux sopranos, quatre barytons [1], de renforcer, pour ainsi dire, l'identité des éléments, principe d'une consonance sacrée. Le quatuor des barytons : *Justitiae Domini rectae...*, commentaire du mot *rectae*, Nôme rigide et fort, chante, avec les *Justices* de Dieu, l'enivrement contenu de l'homme qui les médite. Il se lie au quintette et au chœur : *Desiderabilia super aurum...*, en *la* bémol, étoffés d'un bout à l'autre par la harpe, pleins d'onction, aux sonorités suaves comme une huile répandue. Et le sextuor : *Delicta quis intelligit?...* ajoute à cette tendresse l'austère amertume de l'*ut* mineur, son rythme grave, ses dispositions, complexes à l'image des troubles circuits de l'erreur. Ainsi un sentiment fixe se développe en des phases variées; l'harmonie du transitoire et de l'immuable est parfaite. Le *Psaume XVIII* est, parmi les oratorios de Saint-Saëns, une de ses inspirations les plus sereines, une de celles qui respirent le plus de bonheur.

Mais il était réservé au *Déluge*, à la *Lyre et la Harpe*, d'incarner dans la forme de l'oratorio la plénitude de ses énergies.

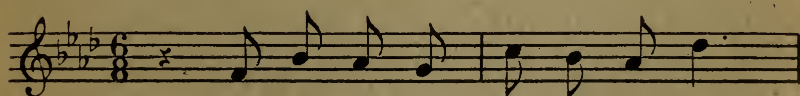
Le *Déluge* (1875) appartient en effet à l'époque de sa féconde maturité. L'épopée du cataclysme préhistorique avait attiré plus d'une fois les romantiques, Vigny entre autres et Bouilhet. Seulement, ils y avaient vu surtout une formidable image du chaos, la rupture des assises normales du monde. Saint-Saëns, en acceptant le poème de Louis Gallet, le courba sous sa logi-

1. Il se trouvait alors, parmi les choristes de la Madeleine, où Saint-Saëns était organiste, une affluence de bons barytons. Ce fait accidentel détermina la singularité du morceau.

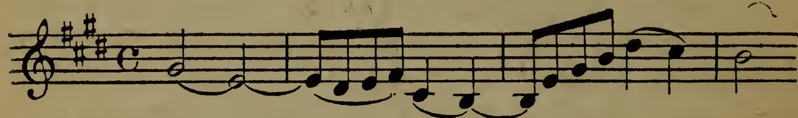
que instinctive : il enferma dans la seconde partie le tableau du Déluge et consacra les deux autres à magnifier la loi de justice qui du désordre fait sortir le châtiment et restaure ensuite la vie selon ses fins de paix et de bénédiction.

L'audace de l'idée poétique fut surprenante ; elle n'était guère possible qu'à un musicien. Pas un seul personnage humain ; deux voix : celle de Dieu, individuelle ou multipliée par des chœurs, et celle du récitant, voix anonyme, surnaturelle aussi, annonçant les faits, tels que les donne la Genèse. On a critiqué cette conception : on aurait voulu qu'il y eût des airs, et que Noë vînt chanter, en sortant de l'arche, un cantique d'actions de grâces. Mais combien le poème se serait amoindri, s'il avait dévié de cette impersonnalité surhumaine et profondément biblique ! Sa grandeur tient à la constance du même point de vue, et la majesté de ce point de vue, nul, sauf Michel-Ange dans sa *Création de l'homme* et Haydn dans la *Création*, ne l'avait comprise à un degré aussi dogmatique. C'est d'ailleurs un des attributs inestimables de l'oratorio de mouvoir les visions qu'il suscite, sans obstacle, dans l'immensité de l'espace, hors de toute limite visuelle, transportant la pensée de sphère en sphère, du concret à l'abstrait, du réel à l'irréel.

Deux choses accroissent l'unité sévère : toute la première partie n'admet comme instrumentation que les cordes ; ce qui répond à l'unité même du décret divin, et prépare plus violente la surprise du déchaînement orchestral, au début de la seconde partie. De plus, un petit nombre de thèmes enserre la totalité des épisodes : celui de la colère de Dieu :



après avoir été choral, devient symphonique, déborde avec le rugissement des cuivres sur la montée clapotante des eaux; il constitue le thème de la Bénédiction. *Je ne maudirai plus la terre...* L'andantino du prélude :



se représente deux fois au cours de l'œuvre, d'abord, sous le récit : *les Fils de Dieu venaient s'asseoir...* où il remémore la pureté première du genre humain, puis naturellement après le Déluge, pour signifier la renaissance heureuse d'une humanité à jamais bénie.

Le poème n'étant point divisé en morceaux, la continuité de son développement est établie d'une façon plus extérieure. La symphonie, presque sur le même plan que les voix, et par endroits souveraine, maçonne dans sa structure la succession des épisodes.

Mais l'importance de ces caractères plastiques est principalement d'augmenter la solidité religieuse de la conception.

Le prélude, qui est dans toutes les mémoires, oppose, avec un simplisme digne du sujet, Dieu séparé de l'homme et leur réconciliation.

Un court adagio formule l'arrêt de la justice offensée; le Tout-Puissant parle; l'accent est triste, impérieux; quelque chose d'inflexible enchaîne la pitié; la phrase de la Genèse : *Et Dieu se repentit d'avoir fait l'homme sur la terre*, trouve au *rallentando* de la cadence une traduction inspirée et fidèle.

La fugue est une pensée de génie. Un compositeur ordinaire aurait mis là une esquisse du déluge lui-même, ou une vision tumultueuse de la terre dégénérée. Cette tranquillité, cette aridité de la fugue sont autre-

ment impressionnantes. Un alto la pose en *mi* mineur, (*andante sostenuto*) ; à mesure que progresse la marche des instruments, elle noue plus irrévocable la trame des causes et des effets; la sécheresse se fait de plus en plus âpre comme si l'Esprit se retirait par degré des formes, ne laissant que des rouages et des abstractions. C'est la réalité du vide intérieur, la détresse froide d'un monde d'où Dieu s'en va. Vers la fin, le chant s'abaisse et se rétrécit; un mouvement chromatique, morne et stérile, agonise. Aux dernières notes des violoncelles et des contrebasses, quelqu'un de solitaire semble marcher, à la nuit tombante, sur les eaux sans bornes, attendant l'arche et l'homme nouveau.

L'arche vient, la terre assainie va refleurir sous la clarté, le cœur de l'homme se dilate dans l'hymne magnifique : tranquille, l'andantino en majeur proclame l'indestructible alliance ; la vie monte à travers l'espace, assurée de ne plus périr. Le premier et le second violon solo entonnent doucement la phrase du cantique; elle arrive de loin dans l'air frissonnant; elle s'élève, portée par la joie de son assomption, plane et s'élève encore. Modulant en *sol*, elle sourit, comme une face inondée d'aurore, elle devient toute adoration. Maintenant les violons la reprennent ensemble à l'unisson; elle grandit, elle tient comme en une seule gerbe, entre ses bras lumineux, toutes les moissons des temps futurs, la multiplication illimitée de l'abondance humaine. On sent que rien ne pourra lasser son essor et elle n'expire qu'au suraigu, dans la flamme éthérée du violon solo.

Quel que soit le lyrisme de cet andantino, la ferme rigueur de son rythme, de ses progressions le maintient en harmonie avec le ton épique et impersonnel de ce qui suit. Le récitatif du ténor : *En ce temps-là, les fils de l'homme...*, nu et monocorde, à l'exemple des ré-

cits des vieux oratorios, ne surprend point après cette splendeur de mélodie. La transition est d'ailleurs prolongée entre le rayonnement du *mi* majeur et les tonalités ténébreuses qu'exigeront les thèmes de la colère et du châtiment. Alors même que la phrase de l'andantino, un instant ramenée, s'est vue interrompue par l'idée de la corruption des races, le thème d'orchestre (6/8), qui commente les mots :... *Sortirent des géants*, reste en *ut* majeur. A chaque pause du récit, l'orchestre anime, en quelques mesures, la vision symbolique des choses racontées : dans celle des géants, un *staccato* figurant de lourdes et vastes enjambées se développe canoniquement, et entrelace les silhouettes de corps nerveux dénouant leurs membres avec une vigueur terrible.

Les dispositions du contrepoint sont tournées non moins puissamment à une fin descriptive dans l'ensemble vocal : *J'exterminerai cette race*... Saint-Saëns en effet représente ici la voix de Dieu par plusieurs voix, qui introduisent l'une après l'autre le même motif : conception tout à fait adéquate à la théodicée de la Bible, où Dieu se manifeste à Abraham sous la figure des trois hommes debout à l'entrée de sa tente, et, en soi, d'une intensité écrasante : sans violence, de proche en proche, la justice avance, transmet sa volonté à la chaîne immense des forces. Plus loin, sur : *Toute justice est méprisée*..., c'est par la direction descendante du chant, et l'assombrissement graduel des harmonies qu'est marquée la déchéance progressive du genre humain. Le déterminisme musical de Saint-Saëns a rarement trouvé un sujet de poème plus adhérent à sa propre rigidité. On dirait qu'un ciel d'airain abaisse d'un mouvement précis, irrésistible, sa coupole de ténèbres sur la terre suffoquée. Une seule éclaircie : la phrase relative à Noë : *C'était un homme juste*..., d'une si joviale limpidité ! Mais les préceptes de l'Eternel (ici

basse solo) sur l'arche et la prédiction du déluge sont effrayants dans leur majesté impérative et uniforme. Les pizzicati des basses, unique accompagnement, simulent le pas irrité d'un Etre colossal. Sa dernière phrase reste comme suspendue, épaississant l'ombre autour d'elle, et d'une hauteur de mélancolie vraiment surhumaine.

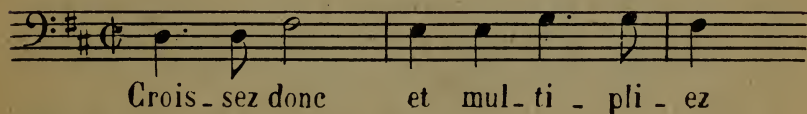
Le tableau symphonique du déluge était redoutable à esquisser. Il fallait avant tout que ce ne fût pas une symphonie d'orage quelconque, qu'on eût la sensation d'un phénomène miraculeux, sans proportion avec les secousses normales de la nature, et que ce bouleversement des choses fût rendu cependant par des formes claires et mesurées. Saint-Saëns a obtenu ce double effet. Il a grossi les cuivres d'une manière inusitée, complétant les trois trombones de deux trombones à six pistons, de trois contrebasses de Sax; il a ajouté, comme dans *Phaéton*, le tamtam aux timbales et aux cymbales: ce n'étaient là que des moyens extérieurs; mais le surnaturel réside dans le plan même de cette épopée. Le chœur, jetant sur l'orchestre ses versets de récit entrecoupés, modulés selon le progrès du cataclysme, en divise et en spécifie les moments; il est supérieur, presque étranger aux épouvantes qu'il raconte. A travers les voix du chaos passe par intervalles la voix de la colère divine, et la masse des cuivres semble souffler de ses prodigieux poumons ce paroxysme aux éléments; mais, en le rythmant, elle le maîtrise, ou bien la voix s'éloigne, telle que la sirène d'un navire hélant par dessus les rafales et la mer en démence. Le *crescendo* du déluge est en outre conduit avec une lucidité d'autant plus admirable qu'elle lui laisse son apparence chaotique: d'abord des clapotements obscurs, continus; puis l'invasion tumultueuse, le roulement des vagues profondes, les crépitations des cataractes, le fouet hurlant, inexorable de la pluie. Avant l'entrée du chœur,

une montée de triolets syncopés halète comme la mâchoire béante de l'Océan vorace. Sur ces mots: *Et les eaux envahirent la terre...* les basses configurent le gonflement d'une crue, le dos monstrueux des houles, et au-dessus la poussée ascensionnelle se répète, chromatique aussi, en sixtes aboyantes, meute furieuse et disciplinée. Au *fortissimo*, une gamme flagellante, durant quatorze mesures, monte, redescend (cordes et bassons); la mêlée des ondes d'en bas et des ondes d'en haut se fait dans un remous rauque d'ouragan; des trombes chromatiques déferlent, et tout à coup, avec le verset: *le soleil s'éteignit...* plus rien que les timbales, un cri aigu des bois, un long meuglement étouffé des cuivres. Le choc et l'ascension des vagues recommence; les hommes succombent (trépidation des cordes, flûtes suraiguës, timbales), on entend claquer les ailes des aigles qui fuient (*sol* du chœur tenu sur: *planaient*), et de nouveau, il se produit une extinction subite des sonorités; tout étant englouti, le bouillonnement sourd des eaux persiste seul en des trémolos plus terribles que les convulsions d'auparavant. Les eaux à leur tour s'arrêtent, l'étendue s'aplanit comme le niveau d'une tombe: l'accord d'*ut* majeur, s'imposant jusqu'à la fin sous la mélopée du chœur annonce que la justice est apaisée et l'expiation, accomplie.

Au commencement de la troisième partie, un andante symphonique, d'une sérénité inexprimable,

peint le silence de l'immensité sans souffle, le tremblement de la surface marine sous une lumière grise et vague, le sommeil des germes dans l'attente de la résurrection. Après le solo du soprano: *Un souffle s'é-*

leva... la même phrase est reprise, le chœur se taisant, mais scandée de triolets aériens, haleine du vent qui s'éveille. L'orchestre a, pour chaque détail du récit, des nuances de rythme, de timbre, de dessin étonnamment justes et délicates. Il indique, par des hachures effarées, le vol du corbeau, avant que le récitant en ait rien dit, soit pour signifier la vélocité du vol, soit pour varier les rapports du chant et de la symphonie. Au moment où la terre renaît, renaît avec elle l'andantino du prélude, et on pouvait s'attendre à ce qu'il éclatât dans une magnificence plus haute encore que la première fois. Mais Saint-Saëns réservait pour la voix de l'Eternel les ensembles les plus imposants, et tout le développement final de son poème repose sur les deux versets: *Je ne maudirai plus la terre* — *Croissez donc et multipliez.* Le thème du pacte et de la bénédiction, émergeant de celui de l'extermination par le changement du 6/8 en 3/4 et du *fa* mineur en *la* bémol, s'arrondit comme une grande main rayonnante; à quatre voix, paisible et fort, il enlace de son unité l'évolution multiple des formes. Le verbe suprême : *Croissez donc...* d'abord psalmodié par le chœur, aboutit à la fugue en *re*: une fugue aux proportions monumentales, telle qu'on n'en avait guère vu depuis Bach, et symbole dogmatique entre tous de la perpétuité d'un seul principe générateur à travers la dispersion des races. Le sujet :



s'ébranle avec l'ampleur d'une humanité qui se met en marche, grave et guidée par des lois augustes. Des pauses prodigieuses décuplent l'effet des mouvements fugués. A la conclusion, après un rappel du thème de l'*andantino*, les voix, proférant encore toutes ensemble

le verbe de l'éternelle fécondité, achèvent dans une communion liturgique l'harmonie de leur déploiement.

Saint-Saëns aurait pu extraire de la Bible une série d'autres oratorios, sans épuiser jamais ce champ substantiel. Mais nous avons observé en lui une propension commune à la plupart des modernes: prendre à tous les sols ses nourritures, mordre aux fruits d'arbres variés, étreindre successivement ou même à la fois les jouissances de vie et d'art les plus contraires, concilier dans un poème des modes de croyance hostiles, harmoniser, en renouant leurs points de continuité, les états divers du passé humain.

Le syncrétisme de la Renaissance, un mélange, selon des dosages complexes, de paganisme antiquisant et d'aspirations chrétiennes, a été la formule esthétique de trois siècles. Le dix-neuvième n'a pas essayé d'en sortir; des *Martyrs* de Chateaubriand au *Rolla* de Musset et à la *Prière sur l'Acropole* de Renan, le dualisme s'est continué, et il y a dix ans à peine, Emmanuel Signoret le formulait en ces vers mémorables :

> L'éclat des ostensoirs s'unit dans mes prunelles
> Au resplendissement du casque de Pallas [1].

On conçoit donc quelle vaste signification peut avoir l'ode d'Hugo, *la Lyre et la Harpe*, où la harpe symbolise les joies ascétiques de l'idéal chrétien, et la Lyre, la volupté païenne. Quelques mots de Saint-Saëns, à propos de l'œuvre religieuse de Gounod, élucident fort bien par quel sentiment il fut déterminé à prendre ce poème comme texte d'un oratorio:

« Gounod... l'avait au plus degré (la foi), si l'on peut appeler de ce nom cette religion spéciale aux artistes chrétiens qui, au fond, n'ont jamais d'autre religion que l'art : Raphaël, Ingres, furent de cette espèce qui garde le culte des belles formes et des nudités païennes, et

1. V. aussi dans les *Chants séculaires* de Joachim Gasquet l'éclatant poème intitulé: *Renaissance*.

s'accommoderait mal de la seule beauté morale jointe à la laideur physique. Pour eux, la Grâce, la Charité, c'est toujours la Kharite qui marchait autrefois sur les pas de la déesse de Cythère et n'a fait que changer d'emploi. »

Cela revient à dire : le calice du Christ et la coupe d'Hébé sont beaux tous deux ; le vin dont ils débordent est fait du même sang de la terre ; donc mêlons-le et enivrons-nous. Sans examiner ici tout ce qu'il entre d'idéalisme dans cette religion de la forme — car si les dogmes représentent pour l'artiste des faits véridiques, des réalités, ils doivent exclure de ses fictions les tendances qui les contredisent directement : Aphrodite et la Vierge ne sont guère conciliables, — il est incontestable que la doctrine est nette et se sépare du dilettantisme, en ce qu'elle exige l'unité au moins sur un point, et impose l'eurythmie, le respect des lois d'harmonie où se meuvent les apparences extérieures comme les créations de la pensée. Entre la voix de la Harpe et celle de la Lyre, Saint-Saëns perçoit une sympathie : c'est que l'une et l'autre obéissent aux règles saintes de la beauté, et cette soumission commune atteste d'autant mieux le souverain empire de la forme que les deux symboles sont, dans l'essence, opposés l'un à l'autre. En disant

... à l'écho du Pinde un hymne du Carmel

la musique remporte une victoire sur les contradictions des choses, oblige à un même rythme des forces antagonistes, résout leur dualisme en une consonance.

La Lyre et la Harpe a été justement composée à une époque où, fort de toute son expérience, dominant son art avec calme, le musicien pouvait, sans lutte, assujettir à sa mélodie flexible des modes antithétiques de sentiment, et les loger dans les coupes sereines de son œuvre ainsi que dans un Parthénon immatériel.

C'est bien un temple en effet dont la porte s'ouvre : l'orgue prélude (avec une clarinette à l'unisson) ; son chant d'oracle tourne dans les replis de l'ombre, monte comme d'une crypte :



Cependant, au dehors, le frémissement doré des rayons, les trompettes de la vie joyeuse appellent le poète (allegro moderato en *si* bémol). La première, la Lyre érige devant lui ses portiques aux volutes caressantes. Le chœur : *Dors, ô fils d'Apollon*..., entre des suites d'accords immobiles (bois et cors) courbe élégamment des ondulations de harpes et d'altos. La phrase, laissant les voix se diviser et se rejoindre en de sveltes et suaves combinaisons, glisse sur des harmonies pleines, amorties, comme une déesse reposant sur des nuées. Au mot : *la lyre*, un rythme plus vif (6/4) coupe d'un mouvement de passion le tranquille ensemble qui reprend ensuite et noie d'un sommeil voluptueux le cœur de l'inspiré.

La Harpe répond par la strophe : *Eveille-toi, jeune homme, enfant de la misère*..., sur le thème du prélude, dont elle précise l'expression de douleur et de gravité. Le contralto qui chante est seul avec les cordes et l'orgue. L'ascétisme, la sévérité miséricordieuse d'une figure chrétienne sont empreints dans le contour de la mélodie aussi fermement que dans un portrait de moine qu'aurait peint Lesueur ou Philippe de Champaigne ; mais la symétrie de son rythme peut convenir à un Nôme antique comme à un rite chrétien ; la même forme enclôt deux conceptions du monde très dissemblables, et manifeste leur unique affinité, le besoin de conformer l'existence humaine à une règle qui

reproduise l'équilibre de la nature et la sagesse d'un Dieu.

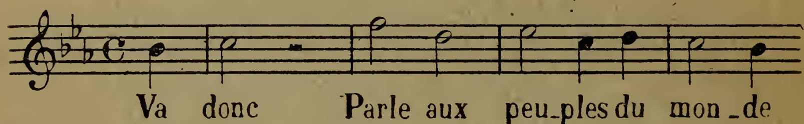
L'alternance de la Lyre et de la Harpe une fois posée, le difficile était de diversifier le retour périodique d'émotions déjà rendues, et c'est là où Saint-Saëns montre la fécondité de son lyrisme.

Le chœur : *Va, l'Olympe est né du Parnasse, les poètes ont fait les dieux*, pour définir l'harmonie des mythes helléniques, construit une fugue en *mi* bémol, et la fugue, ce chef-d'œuvre de la scholastique chrétienne, apparaît merveilleusement adaptée à l'idée religieuse des Grecs. S'ils avaient dessiné pour la musique comme ils l'ont fait pour l'architecture le canon de l'éternelle logique, quel plus beau péan eussent-ils inventé ! La fugue, réalisation plus juste que nulle autre de l'ordre limité, des puissances motrices de chaque vie distincte, et de la subordination qui les retient dans l'unité d'une forme ! Celle-ci a la souplesse juvénile, la solidité de muscles, l'élan d'un groupe d'athlètes s'entraînant en plein soleil.

Ce rayonnement plastique se dissipe, vaine exaltation d'orgueil, quand la Harpe (en *ut* mineur, contralto solo, basse solo, harpes, cordes et orgue), y oppose la vérité de la souffrance : *L'omme, une femme fut ta mère...* Une femme chemine, portant en sa poitrine une blessure infinie ; droite, debout sans plier, majestueuse, une Mère de douleur ; elle laisse au poète le secret de l'invincible immolation. Son cri : *Souffre donc*, la phrase autoritaire et triste de la basse, (avec les pizzicati des cordes), la résignation de la dernière cadence (en majeur), font l'intimité de cette strophe plus ardente encore que tout l'éclat du Nôme païen.

L'antithèse des deux principes s'amplifie solennellement dans les deux morceaux qui terminent la première partie. La Lyre (9/8 en *mi* majeur) cadence la gaîté des fêtes, tresse autour des autels une molle

couronne de vierges amoureuses, on scande la démarche despotique des dieux Olympiens (*ut* dièse mineur). Mais la Harpe (ténor solo et chœur, orgue et plein orchestre), dans une austère sublimité, révèle au poète sa mission de prophète :



L'ardeur impérative de la foi et de l'amour compatissant s'élève à une magnificence irrésistible, à l'instant surtout où le chœur, embrasé d'une flamme apostolique, répète à l'unisson cet hymne de conquête sacrée.

Cependant, au début de la deuxième partie, la Lyre veut prendre sa revanche. Un orageux frémissement, une mélopée véhémente saluent l'aigle de Jupiter. La Harpe lui réplique en suscitant la colombe, figure de l'Esprit-Saint ; si chaste que soit la grâce, la fluidité langoureuse de sa mélodie, elle achemine, à son insu, au mysticisme sensuel du chant de la Lyre qui lui succède : *Eros règne à Gnide...* Ici, un dessin aigu des flûtes évoque une orgie d'Orient. Une volupté riante tempère néanmoins le désir angoissé du dieu ; les harpes enveloppent le chœur de leur rythme égal, comme si elles balançaient un encensoir d'or. Le rite de la chair est paisible dans son ivresse, de beaux corps s'étalent et s'offrent indolemment. Auprès, la Harpe ne peut que chanter l'antienne sérieuse, uniforme du bonheur conjugal. Un carillon en *la* majeur berce le duo canonique du contralto et du ténor, d'une tendresse solide et réfléchie, sans lyrisme. Au rebours, la chanson de la Lyre (3/8) : *Jouis : c'est au fleuve des ombres...* est effacée par la méditation émouvante de la Harpe : *Soutiens ton frère qui chancelle...* où les bois, le contrebasson et les cors, appuyés de l'orgue,

approfondissent l'accent calme, l'onction des alternances vocales. Le poète recueille des deux voix ce qu'elles lui ont apporté de douceur et de clarté : les thèmes essentiels sont reproduits dans l'Epilogue ; ils s'y unissent en un suprême apaisement. Entrelacer des formes pures est le terme religieux de l'aspiration ; car la pureté des formes dévoile le lien des apparences fluentes avec la Cause substantielle, avec l'Etre.

Saint-Saëns a parcouru dans ses oratorios les trois stades principaux du genre : liturgique, biblique, symbolique. Toutes leurs beautés se résument en cette perfection fondamentale : ils remplissent exactement la notion d'un poème sacré. En même temps ils unifient les puissances combinées des voix et des instruments : partie du temple, la courbe que le grand art a suivie en évoluant s'achève dans le temple. Enfin, ce sont des œuvres toutes musicales, non scéniques. Pour aucun d'eux, on ne songerait à essayer l'adaptation qu'on a faite au théâtre de *la Damnation de Faust*. Le théâtre, au seuil duquel nous touchons, n'est plus simplement de la musique ; c'est un concours de tous les arts, une magie visuelle autant qu'auditive ; son champ est rétréci ; la nécessité d'y marquer l'enchaînement des faits le ploie sous des conventions extérieures à la musique. En quittant l'oratorio, nous laissons donc derrière nous la plus haute des formes libres où l'art musical, par ses seuls moyens, puisse s'incarner.

CHAPITRE X

L'ŒUVRE SCÉNIQUE

L'impulsion générale qui dirige vers le théâtre l'ensemble des musiciens modernes y a entraîné Saint-Saëns instinctivement. Tournant volontiers à des intentions plastiques le caractère de ses mélodies, où aurait-il mieux satisfait son imagination précise, qu'en identifiant le tour musical de sa pensée à un drame, à des passions concrètes, à des figures humaines visuellement réalisées sur la scène ?

Mais ses poèmes dramatiques, de même que ses autres œuvres, représentent, avec leur vie propre, l'aboutissement d'une tradition touffue. Dans l'énorme histoire et le taillis du drame lyrique nous pouvons suivre leurs racines, jusqu'aux points limités d'où leur sève est partie, et, d'après ce qui fut avant eux, déterminer ce qu'ils vont être.

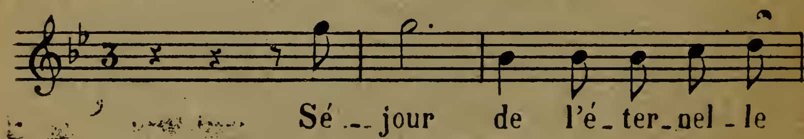
L'opéra, tout le monde le sait, demeura, pendant plus d'un siècle, une simple féerie héroï-galante et païenne, associée aux divertissements des cours. La musique n'y servait que d'intermède. Le décor et la danse prévalaient sur le drame. La plupart des spectateurs ne cherchaient dans l'opéra qu'une transposition de la vie imaginaire et séduisante, une rupture

de la lourde logique des faits humains. De là, ces interminables prologues qui célèbrent invariablement les Jeux, la Paix, les Plaisirs ; de là, les coups de baguette magique, les changements à vue multipliés. Les artifices de la tragédie, les fadeurs amoureuses, et les périphrases emperruquées s'implantèrent à leur aise dans cet art factice, comme dans leur sol naturel. Quinault avait un génie incontestable de librettiste, et l'harmonie de ses vers est souvent plus musicale que la musique de Lulli ; mais il flattait les exigences d'un public gâté par le goût italien. Ce qui fait pour nous l'étrangeté des opéras de Lulli, c'est l'accouplement de la pompe décorative, de grands sujets mythologiques, d'une poésie ample, avec une musique indigente et grêle : les airs sont asservis aux coupes des danses, les choses les plus tragiques se tournent en menuets ; l'orchestre, — c'est-à-dire les violons seuls ou les hautbois seuls (parfois étoffés des bassons), çà et là les flûtes allemandes, les trompettes, — doublent ou peu s'en faut la mélodie. Les récitatifs ont une insipide sécheresse, et malgré des changements de rythme, une monotonie cruelle. Il est nécessaire d'appuyer sur ce dernier point, parce qu'aujourd'hui, une certaine école, l'école de la psalmodie dramatique, invoque pour elle la tradition française du vieil opéra : ces récitatifs, où l'on croyait reproduire la mélopée des tragédies grecques, étaient quelque chose d'intermédiaire et de faux entre la déclamation nue et le récit mélodique qui note les inflexions, le frémissement ému du dialogue. Jusqu'à Rameau et surtout jusqu'à Gluck, ils restèrent dans l'opéra comme un membre noué, atrophié, auquel n'arrivait pas le sang musical de l'œuvre. Rarement chez Lulli s'ébauche un accent lyrique d'émotion : celui du mot : *Adieu*, à la fin du duo de *Cadmus* entre Cadmus et Hermione — qui fit pleurer madame de Sévigné — est un heureux accident.
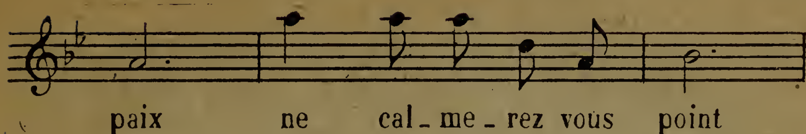
Presque jamais, l'orchestre ni les voix n'essaient de symboliser les faits scéniques [1]. Le drame est, en somme, esquivé.

De cette période primitive, fatalement pauvre, puisqu'elle créait un style et un art dont la langue n'était pas encore formée, Saint-Saëns n'a pas eu grand'chose à retenir. Il en donnera cependant une résurrection idéale, épurée dans le ballet mythologique d'*Ascanio*.

Rameau fit un pas considérable vers le drame lyrique moderne. Ses découvertes de théoricien l'amenèrent à concevoir que les modifications des accords appliquées à l'interprétation des sentiments pouvaient l'enrichir à l'infini. Monteverde, le premier initiateur de l'opéra italien, avait eu la même idée, mais plus timidement. Rameau mit en valeur le sens douloureux des harmonies dissonantes, du chromatisme. Sans rompre tout à fait avec l'aridité traditionnelle du récitatif, il fit sourdre la mélodie dans la mélopée, sut, à l'occasion, conduire ensemble un développement d'orchestre solide, bien articulé, d'un symbolisme parlant, et une phrase vocale belle par son contour, spontanée, comme un récit, dans ses inflexions, et ajustée au vers : au quatrième acte de *Castor et Pollux*, tandis que l'orchestre, en un rythme nonchalant, décrit le flux calme d'une vie élyséenne, (cela se passe au pays des ombres), la voix de Castor s'élève et commence cette strophe, d'une tendresse apaisante, que Berlioz aurait pu signer :



1. V. pourtant dans son *Thésée*, une sicilienne grave, appropriée très justement au dialogue de deux vieillards athéniens.



Voilà bien la sérénité lucide, la bienséance, la justesse intime et souple, que Saint-Saëns, dans ses cantabile, manifeste comme Rameau, non par imitation, mais par une communauté aristocratique de race.

Rameau, malgré tout, a eu directement peu d'influence sur lui, et les opéras de Rameau ont un air maigre et froid, semblent farcis de conventions surannées, si on les met auprès de ceux du grand Gluck.

Gluck dépasse les temps archaïques, domine le drame musical, parce qu'il a voulu, avant personne, l'unité de l'œuvre, la pénétration constante de la musique et de la tragédie. Si nous ouvrons, par exemple, son *Iphigénie en Tauride*, au lieu d'y trouver la vieille ouverture, façade démontable plaquée tant bien que mal sur l'opéra, nous sommes précipités d'un bond parmi les houles du drame. La symphonie, après avoir brièvement symbolisé la calme existence d'Iphigénie prêtresse, dans un contraste subit — des plus modernes — déchaîne la vision d'une tempête. Il ne s'agit pas d'une tempête quelconque : les progressions, serrées, logiques, lui impriment le sceau d'une fatalité surnaturelle; nous sentons venir Oreste et les Furies. L'extérieur et l'intérieur des faits, tout se tient. Et, sans que l'ouragan cesse, sans que la symphonie s'interrompe, Iphigénie entre et jette sa clameur : *Grands Dieux, soyez-nous secourables !* La véhémence du lyrisme, dans la mélopée, s'unit à une rigidité hautaine, et le personnage prend aussitôt une stature gigantesque, comme ceux d'un primitif grec, d'un Eschyle. A ses débuts, l'opéra n'avait d'antique que la matière brute des mythes, le décor était du XVIIe siècle. Gluck, plus résolument que Rameau, y fit entrer la forme sociale et liturgique du théâtre grec. Aussi le

chœur, et le ballet, chez lui, ont-ils presque autant d'action que les héros, et les volontés individuelles sont appuyées ou opprimées par un ensemble. Il aime les ordonnances simplistes et terribles ou majestueuses : Orphée, appelant Eurydice, et le chœur coupant d'une strophe ses plaintes soutenues de la harpe. Les figures de la légende se dépouillent de leurs traits accidentels, s'idéalisent en symboles élémentaires « purement humains. » Les péripéties capitales des événements sont seules interprétées.

D'autre part, il fut un précurseur du romantisme : il développa l'expression du démoniaque, la force évocatoire des sonorités, traduisit par l'orchestre plus encore le sentiment que la vie plastique (le dessin agité des altos dans *Iphigénie en Tauride* sous la phrase d'Oreste : *Le calme renaît dans mon cœur*). Ce qui restait de germanique en lui le porta aux intensités angoissantes, mit une sorte d'absolu et une violence de visionnaire dans ses créations. Mais il avait reçu de la culture française le discernement des nuances [1], et l'onction mystique de la Marche religieuse d'*Alceste*, la volupté des ballets d'*Armide* sont couronnées par une exquise mesure de style.

Saint-Saëns doit à Gluck une part de ses qualités : la grande allure des récits ; le plan large et élémentaire des scènes, la tendance liturgique de son théâtre.

1. L'esthétique française l'avait conquis à tel point qu'il énonçait, dans l'épître dédicatoire de *Pâris et Hélène*, ces réflexions, précieuses aujourd'hui encore a méditer : « Plus on s'attache à chercher la perfection et la vérité, plus la précision et l'exactitude deviennent nécessaires. De légères altérations dans les contours ne détruiront point la ressemblance dans une caricature, mais elles défigureront entièrement le visage d'une belle personne. Je n'en veux pas d'autre exemple que mon air d'*Orphée* : « *Che faro senza Euridice.* » Faites-y le moindre changement, soit dans le mouvement, soit dans la tournure de l'expression, et cet air deviendra un air de marionnettes. »

Armide en particulier lui fit une extraordinaire impression. L'entrée d'Hidraot (acte I) et celle du grand-prêtre dans *Samson* ont une certaine analogie d'accent, et Dalila tient d'Armide par sa duplicité voluptueuse. Il y a toutefois entre les deux créateurs une différence essentielle de conception : pour Gluck, la musique naît du drame, adhère autant qu'elle peut aux formes abstraites de la poésie. Saint-Saëns croit avec Mozart que la poésie doit être « la fille obéissante de la musique. »

« Un opéra, écrivait Mozart [1], doit plaire d'autant plus que *le plan de la pièce* sera bien composé, mais que les paroles auront été écrites uniquement pour la musique et qu'on n'y aura pas introduit çà et là des mots ou même des strophes entières, capables de gâter l'idée du compositeur, et cela pour l'amour d'une malheureuse rime qui, quelle qu'elle soit, mon Dieu ! — n'ajoute absolument rien au mérite d'une représentation théâtrale, et lui nuit plutôt. »

Le système de Gluck, s'il l'avait appliqué intégralement, reviendrait à prendre une tragédie toute faite, ou à en composer une, sans préoccupation musicale, et à la rehausser ensuite de musique, en se gardant de rien changer ni au développement scénique, ni aux vers. Celui de Mozart, en principe issu de l'opéra italien, de la *Serva padrona* de Pergolèse où la mélodie pure est déjà souveraine, supposerait au contraire que le musicien a d'avance dans la tête un corps de motifs, et qu'il s'empare d'un texte en rapport avec son inspiration, l'adapte à l'ordre et au tour préexistants de ses strophes mélodiques. En allant à l'extrême, Gluck se serait contraint à faire psalmodier et solfier les vers ; Mozart aurait sacrifié le poème au chant.

L'intuition, la vérité instinctive ont pourtant rectifié en tous deux ce que leur point de départ avait d'incomplet.

1. Lettre du 13 octobre 1781.

Pourquoi en effet la tragédie musicale de Gluck émeut-elle tout autrement qu'une pièce simplement déclamée, sinon par le pouvoir intérieur de la mélodie qui palpite jusque dans ses plus austères récitatifs? Elle est divisée en airs, en chœurs, en pantomimes. La richesse inventive de ses formes tient bien plus à la beauté des inflexions, des phrases, de la symphonie qu'au sujet et à la poésie.

Pourquoi de même le *Don Juan* de Mozart émeut-il comme drame, est-il tout autre chose qu'une suite agréable d'arias, de duos, d'ensembles, sinon par l'intimité absolue de l'idée mélodique et du sujet? Au théâtre, à l'audition du trio *des masques*, on songe à peine que c'est un *trio*. Le mouvement de la scène emporte dans sa continuité les morceaux distincts qui la composent, et le rythme des phrases vocales est si bien lié au vers, à la langue italienne, que, traduites, elles perdent la moitié de leur force persuasive ou deviennent grotesques (le *Don Juan:.. an* du Commandeur).

La méthode de Mozart convenait à la naïveté ardente de son génie. Ne s'incorporant que les poèmes où elle se sentait, d'avance, vivre implicitement, sa mélodie buvait la substance des vers; les deux éléments n'étaient plus associés, mais fondus. Il en résulte, dans ses opéras, une mobilité de passion et d'effets toute contraire à la grandeur statique de Gluck. Le don de la grandeur ne lui a point manqué, comme le prouve la formidable scène du v[e] acte de *Don Juan*, éclairant le gouffre des fatalités plus avant encore que le drame mystique espagnol. Il était cependant plus enclin à rendre le souple jeu, les transitions nuancées des sentiments. Il créa le langage lyrique de l'amour, égala les Italiens dans la vivacité du comique, avec une finesse et une fantaisie qu'ils n'avaient pas.

La spontanéité musicale de la création dramatique,

Mozart l'a transmise à Saint-Saëns. Evidemment, *Samson*, *Henry VIII*, *les Barbares* supposent l'assimilation de principes nourriciers pris ailleurs qu'en Mozart. Mais, si *Don Juan* et la *Flûte enchantée* n'existaient pas, on peut se demander si *Proserpine* serait née : tant ces œuvres sont proches parentes par la noblesse du badinage amoureux, la suavité spirituelle et déliée, le raffiné du style, le passage sans heurt de l'ironie au tendre et au tragique.

Entre Mozart et Rossini, Saint-Saëns n'a jamais flotté, et ce mérite ne fut pas mince, alors que le public de sa génération ne voyait rien au delà du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell*. L'énormité verbeuse de Rossini, cette ivresse musculaire et brutale, cette verve qui n'a d'autre but qu'elle-même, cette folie de clinquant répugnaient à sa nature logique et tempérée de français. L'engouement qui a duré en France près de cinquante ans pour Rossini fut, nous l'avons dit, l'invasion d'un barbare du Midi, une déformation monstrueuse du goût national. On conçoit fort bien le *Barbier*, chanté, gesticulé en plein air à Naples, à Pesaro... ou à Séville; sur nos théâtres, à côté de Gluck, de Grétry, de Méhul, ce n'était plus qu'un paradoxe exotique. A l'égard de son système dramatique, Berlioz et Wagner ont amplement démontré tout ce qu'il y avait d'irrationnel dans le dévergondage des vocalises, la suture factice des morceaux, la non adaptation de la musique au livret. Est-ce à dire qu'eux-mêmes ont échappé tout à fait au rossinisme? Sans parler de *Rienzi*, on trouverait dans le *Vaisseau fantôme* et *Tannhaüser* de multiples vestiges du style italien; et le *Benvenuto Cellini* de Berlioz est « empanaché, fanfaron, italo-gascon », — c'est son auteur qui le jugeait ainsi —, non point seulement parce que le milieu de l'action et le personnage dominant exigeaient un ton de bravache, mais par l'effet de cette

fascination inconsciente qui, posant d'avance le poète dramatique — pendant qu'il travaille —, en présence de la salle pleine et d'un public à dompter, met son œuvre au diapason des foules. A travers Auber, imbu de Rossini, Saint-Saëns, dans sa jeunesse, fut atteint quelque peu : l'ouverture du *Timbre d'argent* a bien cette fougue extérieure et superficielle, signe commun de toutes les œuvres rossiniennes, une sorte d'exubérance de gestes emphatique et méridionale. Quant aux vocalises disséminées parmi ses drames lyriques (même son plus récent, *Hélène*, en contient une ou deux, attribuées à Vénus, la déesse minaudière et astucieuse), elles ne ressemblent en rien aux batelages vocaux des Italiens : ce sont des formes d'expression rationnelles, accommodées à des états de sentiment, le plus souvent à une idée de coquetterie, de séduction mensongère et leur sobre beauté les préserve de toute analogie avec les brisures, les cadences en gargouillades des vieux opéras.

Il rencontra néanmoins chez Rossini — et davantage encore chez Meyerbeer — un don qu'il ne pouvait dédaigner, l'art d'écrire exactement pour la scène, de ne point laisser les effets se perdre dans les frises du théâtre, d'inventer des choses qui prennent d'emblée les masses. De grands ensembles oratoires, tels que la scène du serment du Rutli ou celle du prêche anabaptiste (au premier acte du *Prophète*), convenaient au goût traditionnel du public français, c'est-à-dire d'un public à demi latin, pour les harangues et l'éloquence dramatique. Aujourd'hui même, cet instinct reste tellement enraciné dans nos fibres que le *Fervaal* de M. Vincent d'Indy a comme scène capitale une assemblée de guerriers, avec le discours du chef aux hommes hésitants, la procession et le chœur des prêtres, etc. Saint-Saëns, au premier acte d'*Etienne Marcel*, de *Samson*, et surtout en deux scènes énormes

d'*Henri VIII*, eut à manier simultanément des masses chorales, symphoniques, et des personnages individuels. Quand même ses ensembles sont disposés selon un tout autre principe que ceux de Meyerbeer — car ils ne visent pas uniquement à une fin décorative et extérieure, l'action les nécessite et ils illuminent la figure du héros central ou déterminent sa destinée —, les aurait-il construits avec autant d'aisance si d'autres ne lui avaient indiqué la méthode de les charpenter scéniquement? D'ailleurs, dans les opéras de Meyerbeer, tout est-il creux décor, stérilité luxueuse, roueries de composition? Il avait l'appropriation vigoureuse de la mélodie aux situations, surtout dans les scènes de terreur ou de fanatisme religieux. — De plus, il a façonné quelques types dramatiques incontestables, Bertram, Marcel, le prophète Jean, et, en ce sens, rapproché, au rebours des Italiens, la musique du drame. En donnant à l'opéra historique un grand éclat, il a rendu possibles les drames lyriques que Saint-Saëns a pris dans l'histoire et non dans la légende : préférence ineptement blâmée et sur laquelle nous reviendrons bientôt.

De l'opéra-comique français, de Grétry, de Boieldieu, d'Hérold, il ne pouvait recevoir qu'une leçon de finesse et de bon ton, dont il n'avait guère besoin. Ses opéras-comiques, la *Princesse Jaune*, *Phryné*, ne procèdent point d'eux, si ce n'est qu'on y retrouve les formes héréditaires du genre : une histoire d'amour contrarié gaîment finie; le mélange du dialogue parlé et de scènes musicales, ou simplement de morceaux, lyriques et comiques. La seule chose de lui qui rappelle l'entrain réaliste et les paysanneries du *Pré aux Clercs*, c'est son ballet de *Javotte*. Bizet, bien plus que Saint-Saëns, a hérité de ce tour d'esprit.

Berlioz s'imposait davantage à son étude. *Ascanio*, il est vrai, ne s'est nullement souvenu de *Benvenuto*

Cellini, pas plus de ses outrances que de ses parties tragiques (le chœur des ouvriers fondeurs se lamentant sur les misères de leur condition). Mais la *Prise de Troie* lui offrait l'inoubliable scène muette où Andromaque entre à pas lents, tenant Astyanax par la main : des mouvements majestueux, comme un rite de la douleur, quelques plaintes étouffées des choreutes, et tout le sens plastique et intérieur des faits développé par la symphonie. Dans *Déjanire,* dans *Andromaque,* nous reverrons de pareils effets. De même, le chœur des *Troyens à Carthage* : *Tout n'est que paix et charme autour de nous...* le duo contemplatif : *Par une telle nuit...,* réalisaient une pureté toute française de style et de sentiment.

Par malheur, Berlioz n'eut qu'à un degré imparfait le talent de l'adaptation théâtrale. Il voyait les scènes trop en grand, suivait son idée d'une façon abstraite, sans songer à l'impression probable des spectateurs; ou bien la peur de l'insuccès l'entraînait à de fâcheux compromis. Bien qu'il ait fait pour ses *Troyens* le colossal effort de composer lui-même le poème et la musique, cette pesante machine épique ne se meut point dans une réelle unité : Gluck — mêlé de Spontini — et Meyerbeer s'y juxtaposent, n'arrivent ni à se fondre — ce qui eût été difficile —, ni à s'éliminer l'un l'autre.

Berlioz n'en a pas moins refoulé Rossini; il a voulu, avant Wagner, restituer à l'art dramatique la vérité de l'accent et des inflexions, l'accord de la couleur orchestrale, du poème et du chant. Gounod continua sa tâche; il n'avait pas sa force entêtée; son savoir-faire le mena pourtant plus près du résultat : son *Faust* était l'opéra attendu, qui réconciliant le public moyen avec une musique saine et juste, devait le dégoûter à tout jamais des extravagances vocales, du déséquilibre entre le texte et la mélodie. Si l'on songe que cette

partition ne donnait en pâture aux foules qu'un seul endroit à tapage, la Marche des soldats, quel progrès sur Donizetti et Meyerbeer! D'autres motifs, dans *Faust*, nous font aujourd'hui l'effet de choses boursouflées, truquées; *A moi les plaisirs...*, *Anges purs*, *Anges radieux...*, en devenant des lieux-communs universellement braillés, ont pris une carrure de rythme de plus en plus triviale. Gounod, par un côté, — Saint-Saëns l'a dit avec raison — était peuple, et il fallait l'être pour parler au peuple. Le théâtre, comme l'éloquence, subit, qu'il le veuille ou non, certaines conventions nécessaires à l'effet : les duos d'amour terminés *fortissimo* à l'unisson, dont Gounod abusa, sont, il faut le croire, inévitables, puisque Wagner, au troisième acte de *Siegfried*, a conclu de cette façon la scène d'amour entre Siegfried et Brunnhilde, et que Saint-Saëns a fait de même dans *Ascanio* et dans *Hélène*.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre dramatique de Gounod a été un mouvement heureux vers la mesure, la simplicité. Il a combiné en l'enrichissant la facture de l'opéra-comique et celle du drame lyrique : c'était revenir à la flexible synthèse de *Don Juan*. Le quatuor de *Faust*, *le Médecin malgré lui*, les couplets de Vulcain dans *Philémon et Baucis*, ont créé un mode original de comique courtois, teinté d'archaïsme. Son lyrisme érotique, si débile qu'en soit souvent la sensualité, marque une prédominance de l'émotion sur le décor. L'accent le plus ordinaire de ses mélodies est un composé de douceur française et d'énergie italienne très bien fondues. Large, éclatante, et exactement notée, toute la douleur de Sapho *sort* dans ses Stances, rythmée par la mer profonde.

Le chœur des *Suivantes fidèles*[1] : « *Je te plains, je te plains, ô veuve désolée...* allège sa solennité triste d'une

1. Au 4e acte d'*Ulysse*.

grâce intime, digne de la poésie antique. Il réduisit l'expression musicale à ce qu'elle a d'élémentaire et d'essentiel : un violon dialogue avec un violoncelle, de même que Faust avec Marguerite; un alto, un cor, un basson, suffisent à colorer les fonds d'harmonies discrètes.

Gounod, dans ses faiblesses même, reste un musicien excellemment français, parce qu'il exprime des sensations nettes, courtes et simples, parce que son art est une chimie ingénieuse, comme celle de l'abeille qui pompe, ici et là, des sucs dissemblables pour un unique rayon de miel.

Saint-Saëns a mis à profit ses qualités et ses fautes. Avec un instinct plus sûr d'assimilation et d'élimination, il a choisi, en Gounod et ailleurs, ce qui pouvait entrer dans la substance et la forme de son idée.

C'est en présence de Wagner, malgré son éblouissement de la *Tétralogie* et des *Maîtres Chanteurs*, qu'il a le mieux prouvé ce discernement intuitif. Il n'accepta du système wagnérien que la partie la moins wagnérienne, l'emploi des motifs conducteurs, l'accord de l'intention scénique et du chant; pour ce qui est du symbolisme légendaire, de la mélopée continue, il n'y fit aucune concession.

Pas une seule fois, il n'a traité une légende celtique ou germanique ; il a cru que l'émotion pouvait naître d'un fait d'histoire, tout aussi bien que d'une fiction; la légende, à moins d'être absolument classique, n'exige-t-elle pas les mêmes explications épisodiques qu'un événement réel? Du moment que le musicien sait extraire d'un sujet la matière d'un drame lyrique, pourquoi lui imposer de prendre des faits qui ne se sont jamais accomplis et n'ont pu s'accomplir? Pour quelle raison la destinée de Benvenuto Cellini serait-elle moins émouvante que celle de Wotan? Tout ce qui, dans l'histoire, est drame, confine d'ailleurs à la légende, excite vers le mystère l'imagination créatrice.

Quant à la mélopée wagnérienne, Saint-Saëns y trouvait une contrainte inharmonieuse et une résistance factice à la mélodie. Incessamment, chez Wagner, il est manifeste que le chant, au lieu de se raidir en un récitatif mesuré, voudrait se tourner en une phrase complète, participer au mouvement mélodique de l'orchestre. L'objet du drame lyrique ne peut être que de conduire à une seule fin, et de pénétrer l'un par l'autre ses deux éléments, musique et poème. Wagner blâmait — non à tort — les anciens opéras français de faire du chant une continuelle « déclamation notée. » A-t-il mieux résolu le dualisme, et ne laisse-t-il pas sentir entre l'orchestre qui suit ses lois musicales de développement modulé, et les voix qui s'obstinent à des inflexions rythmiques inachevées, souvent sans suite, une sorte d'antinomie, de lutte abstraite, jamais conclue?

Il se croyait poète plus encore que musicien, alors que ses poèmes avaient cet attribut particulier d'être nés, pour la plupart, d'une émotion musicale [1], et de ne vivre pleinement qu'au sein de la musique, « commencement et fin du langage parlé », « le point central de l'expression dramatique étant celui où la musique et le langage se fondent [2]. » Il ne pouvait les fondre, en même temps que, par système, il les dissociait, refusant au chant ce qu'il accordait à la symphonie, la liberté d'être pleinement, éperdument mélodique.

Saint-Saëns, se jugeant plus musicien que poète, donna tout d'abord dans l'erreur contraire : il se fit fort de mettre en musique n'importe quel livret et empoigna vaillamment le sujet bizarre du *Timbre d'ar-*

1. La composition de ses poèmes lui coûtait une peine terrible; au contraire la musique lui venait avec une facilité inouïe (V. sur ce point, en maint endroit, ses lettres à Liszt, T. Schmitt).

2. Wagner, l'*Œuvre d'art de l'avenir*.

gent. Mais une fois qu'il fut décidé à ne prendre que des poèmes en harmonie avec son tempérament intime, il atteignit l'équation parfaite des deux termes : musique et poésie. Il comprit que si la musique est pure, forte, équilibrée, tout sujet doué de caractères analogues aux siens s'y conformera de lui-même; que l'unité du drame et du lyrisme musical ne tient pas à l'exclusion systématique du morceau, de la phrase mélodique, qu'elle émane d'une sympathie préalable, d'une parité de direction entre le texte et l'inspiration du musicien; que l'on peut admettre comme possible une musique belle jointe à un médiocre poème — témoin la *Flûte enchantée* de Mozart, — mais qu'un beau poème, sans le don de l'invention mélodique, ne fera jamais un drame lyrique acceptable. C'est lui, c'est l'école française moderne qui — à l'aide de Wagner, — a délié pratiquement le nœud du problème où Wagner s'était buté.

Dans la poussée d'œuvres vivaces, continuée depuis trente ans, aucun drame lyrique n'a été l'application intégrale du wagnérisme; nulle part surtout la mélopée n'a proscrit la mélodie. Et cependant, une profonde unité est leur signe commun de vigueur, d'indépendance. Si, pour nous arrêter à un exemple, nous envisageons un instant le *Roi d'Ys* de Lalo, la légende, sauvage et brumeuse, offre une convenance idéale avec la sensibilité que nous révèle ailleurs sa musique. L'intensité locale du drame est accrue par le bouillonnement symphonique symbolisant le tumulte marin, par la couleur d'ensemble des harmonies et de l'orchestration, par certains thèmes bretons, entre autres, celui de l'aubade où se retrouve une vieille chanson du pays : *Je vous aime tant, mon mari*... Le progrès de l'action est continu; à l'intérieur de chaque scène, et d'une scène à l'autre, il n'y a jamais solution de mouvement. Les formes musicales définissent et oppo-

sent avec logique les figures de la légende. Néanmoins, à l'analyse, on reconnaît des airs, des duos, des périodes de chant parfaitement closes. L'ouverture est une véritable symphonie dramatique, dont le plan configure d'avance le drame, où les instruments personnifient des héros ou des situations; elle répond en même temps à la notion classique de l'ouverture. La haine jalouse de Margared, au deuxième acte, se déchaîne dans des strophes régulières; et la véhémence du drame n'en est nullement ralentie. Du commencement à la fin de ce poème, l'impulsion lyrique, en se propageant partout, suffit à l'unité.

Le *Roi d'Ys*, *Samson et Dalila*, *Salammbo*, *Werther*, *Gwendoline* même, *Messidor*, *Fervaal*, se rencontrent en des aspects, pour ainsi dire, collectifs : richesse symphonique, relation intense du texte et de la musique, lyrisme ardent, et coupes rythmées, mélodiques du développement. Malgré l'apparente anarchie de l'individualisme moderne, on dirait que tous les compositeurs de cette génération se sont rejoints sous une discipline involontaire. Seulement, chacun de leurs drames lyriques voulant être une synthèse ample de vie poétique et d'idées musicales, l'élaboration en a été lente; sauf Massenet, ils ont produit peu. Quelques-uns en outre ont cru pouvoir transporter sur notre théâtre la violence des légendes germaniques, des hyperboles de passion trop visiblement wagnériennes, un chaos barbare et primitif, que leur hérédité de gallo-romains les contraignait pourtant à ordonner, à simplifier.

Saint-Saëns a déployé, dans son théâtre, une fécondité croissante, mais mesurée. Quinze [1] œuvres en composent jusqu'à présent l'ensemble. L'évolution

1. Sans compter *Frédégonde* et *le Malade imaginaire*, qui ne sont pas complètement de lui.

qu'elles représentent, en rapport avec les phases de sa pensée musicale, s'est accomplie par un enchaînement non systématique et d'autant plus rationnel de conceptions. Ses drames lyriques, point de jonction harmonieux du passé et de l'avenir, sont une expression fidèle entre toutes de l'idéal français, de l'accord du pathétique et de la raison, du beau chant et de la psychologie mouvementée, de la puissance orchestrale et de l'animation scénique.

Ceux qui auraient prétendu, il y a vingt-cinq ans, le barricader dans son œuvre de symphoniste en lui déniant le don du théâtre, sont aujourd'hui condamnés par l'évidence. Quand un homme a pu dresser la grande fresque du Synode d'*Henry VIII*, et ourdir le tissu thématique d'*Ascanio*, c'est qu'il a le génie de la construction et de la composition dramatique. Après la scène d'amour de *Samson* et le quatuor d'*Henry VIII*, il serait difficile de contester en lui le pouvoir d'attendrir ou d'angoisser. Après le second acte de *Proserpine* on aurait mauvaise grâce à soutenir que le charme, la rêverie délicate lui font défaut. Samson, Etienne Marcel, Henry VIII, Benvenuto, Dalila, Catherine d'Aragon, la duchesse d'Etampes ne se confondent avec nulle autre création des drames antérieurs. Engendrés ou modifiés dans l'activité de son intuition musicale, ces êtres sont à lui, les uns, complexes individus, (Marcel, Henry VIII, Proserpine) les autres, types élémentaires et symboliques, (Samson, Phryné) d'autres enfin d'une idéalité qui confine au rêve, formes presque incorporelles, ne vivant que par la mélodie (Béatrix, Colombe, Angiola). Et la logique déterministe de la musique, complétant celle des situations ou redressant ce qu'elles auraient de trop fantaisiste (dans *Proserpine*, par exemple) donne au lyrisme cette pondération solide par laquelle le drame se rapproche le plus strictement de la vie.

La Princesse jaune — Le Timbre d'argent

Un fait nous a déjà frappés dans la formation artistique de Saint-Saëns. Musicien pur, sa précocité fut prodigieuse ; compositeur dramatique, il attendit presque d'avoir quarante ans pour se faire sa place, et ses débuts n'annonçaient pas la décision et l'ampleur de son œuvre future. Wagner et bien d'autres eurent aussi à franchir une semblable période hésitante. C'est qu'au théâtre l'intuition ne suffit pas; par cela seul qu'on s'y mesure avec des conditions extérieures de temps et de lieu, avec des cabales et des préjugés tyranniques, il faut une conquête progressive avant de savoir maîtriser les foules changeantes, sans prendre le langage de la mode ni des procédés de charlatan. On ne citerait guère d'homme de théâtre qui ait commencé par des chefs-d'œuvre et ne se soit résigné d'abord à des concessions.

Saint-Saëns, en 1860, avait abordé, comme exercice de style dramatique, une scène de l'*Horace* de Corneille, la scène entre Camille et le jeune Horace, terminée par les imprécations (la progression sur le mot : *Rome!*) et le meurtre de Camille. Il traita cet essai vigoureusement, en faisant prédominer la mélopée sur la mélodie, comme l'imposait la dureté abstraite du texte.

Il ne se pénétrait pas encore de cette vérité qu'un fait, un poème, pour être mis en musique, doivent être *nécessairement musicaux*. La poésie de Corneille, avec son fond d'avocasserie raisonnante, résistait à la transfusion du lyrisme mélodique.

Cependant, dès 1868, il avait écrit le second acte de *Samson*, et la beauté du sujet avait coïncidé avec l'efflorescence de sa mûre énergie musicale dans un magnifique élan de passion et de mélodie. Il ne terminera

Samson que neuf ans plus tard. Dans l'intervalle, il donne *la Princesse jaune*, *le Timbre d'argent*, deux œuvres jugées audacieuses à l'époque, bizarrement attardées, si on les compare à toutes celles qui les ont suivies.

En 1871, « le Japon faisait fureur : nous fîmes voile pour le Japon [1]. » *La Princesse jaune* (en un acte) repose sur une fiction singulière, assez musicale néanmoins et séduisante pour devenir un poème lyrique.

Kornélis, jeune Hollandais, sous l'effet d'un breuvage, halluciné par la nostalgie de l'Orient, se croit enlevé au pays des gongs et des jardins chimériques. Il rêve d'une princesse jaune, et se jette aux genoux de Léna, bonne jeune fille de Hollande, qu'il prend, dans sa folie, pour l'inconnue désirée. Il se dégrise ensuite, secoue son exotique illusion, et se contente de la réalité qui veut bien se laisser posséder.

Deux personnages, un chœur dans la coulisse, une ouverture, six morceaux de chant, de brefs dialogues, cela fait un opéra-comique mince et léger, sans prétentions. L'élégance de la rêverie, un orientalisme insinuant, l'antithèse de Kornélis, langoureux, et de Léna, enjouée, futée, du cerveau creux et du bon sens ironique, rénovent d'une part, continuent de l'autre l'esprit du genre. Les qualités aimables de Boïeldieu, d'Hérold, d'Auber, se résument ici; mais, moins d'entrain, plus de distinction intime; on n'y trouverait aucune vulgarité comparable à l'air de Nicette dans *le Pré aux Clercs* : *Ah! monsieur, de grâce, c'est trop de plaisir...*

L'andantino de l'ouverture développe en *sol* mineur, le motif de la romance : *J'aime, dans son lointain mystère...* De soyeuses triples croches (cordes en sourdine) s'enlèvent comme une banderole semée de

1. *Portraits et Souvenirs* : *Louis Gallet.*

lueurs, aux frissons diaprés : la pulsation étouffée des basses, le triangle avec sourdine, spécifient davantage l'irréel des choses qui vont apparaître. Si peu wagnérien que soit cet opéra-comique, il est amusant d'y constater une analogie de surface avec la formule de Wagner : « L'importance et l'existence du monde visible dépendent des mouvements intérieurs de l'âme. » Tout s'accomplit en effet dans la vision de Kornélis, et son extase, plus sérieuse que plaisante, dérouta le public d'alors ; on exigeait qu'un opéra-comique fût drôle. Celui-ci, d'une invincible dignité lyrique, présageait la fusion opérée plus tard dans *Proserpine*, *Ascanio*, *Phryné*, de la comédie musicale et du grand lyrisme. Reyer n'y vit qu'un « joli sujet d'éventail japonais. » C'était quelque chose de plus : dans la phrase de Kornélis : *Vision dont mon âme éprise...* on sentait déjà tressaillir la future invocation de Benvenuto à son Hébé ; et la déclaration d'amour, le délire de l'amoureux, le mirage de la ville lointaine, mêlé à des bruits de clochettes et à des chœurs invisibles, l'évanouissement enfin parmi les roulements assourdis des gongs, exprimaient un romantisme ardent, tel que n'en admettront plus les œuvres de la maturité, après *le Timbre d'argent*.

Le Timbre d'argent dérive du même fond romantique. C'est une des mille et une variantes qu'on a pu tirer de la donnée du *Faust*. Conrad, un jeune peintre, dans une heure de fièvre, veut de l'or et des femmes — ou plutôt une femme, la danseuse Fiammetta, personnage muet du drame. — Le diable, sous la figure du docteur Spiridion, lui propose un timbre magique : à chaque coup qu'il y frappera, son désir sera une chose faite ; mais, près de lui, quelqu'un mourra. La suite se devine : Conrad, terrifié de son pouvoir après l'avoir essayé, tantôt se promenant à Naples en grand seigneur prodigue et débauché, tantôt revenant à sa

fiancée pure, Hélène, qui l'arrache à Fiammetta et au diable, comme l'Alice de *Robert le Diable*, enlevait Robert à Bertram. Seulement, l'aventure se dénoue par le même artifice que celle de *la Princesse Jaune* : Conrad guéri brise son timbre et nous apprenons soudain que tout s'est passé dans son cauchemar, que pas un seul fait n'a été réel.

On sait comment Saint-Saëns fut entraîné à prendre des mains de Barbier et Carré ce livret baroque. Auber voulait à toute force lui ouvrir les portes d'un des théâtres lyriques parisiens. La perspective d'être joué le fit passer sur le dégoût d'une besogne difficultueuse. Il dut refaire cinq ou six fois son œuvre; lorsqu'on parla de la donner à l'Opéra, et non plus à l'Opéra-Comique, il lui fallut dévider des pages de récitatifs. Après dix ans de patience, en 1877, *le Timbre d'argent* vit enfin la clarté de la rampe, au Théâtre National Lyrique. Ce fut pour un insuccès.

Sans doute, si Saint-Saëns composait lui-même le texte de ses drames lyriques, il aurait choisi un autre sujet. Mais pourquoi, dira-t-on, ne le compose-t-il pas? Pourquoi *Hélène*, le plus court de ses poèmes, est-il le seul dont il ait fait entièrement les vers avec la musique? Ce besoin qu'il a d'un collaborateur, il l'explique par une raison très simple : une partition serait trop longue à terminer, s'il entreprenait de mener à bien sans aucune aide le détail des vers et le labeur de l'ensemble. Il appuie la conviction de sa propre expérience sur des exemples illustres, notamment sur celui des *Troyens* de Berlioz et sur d'autres plus contemporains. Toutefois il ne subit pas le livret comme un poème définitif, intangible. Il adapte les épisodes à son idée du sujet qui se développe et se précise en même temps que sa conception musicale. Il remanie les vers, s'ils vont mal avec les coupes de ses strophes et l'accent de sa mélodie, en suivant flexi-

blement le principe qu'il posait un jour à propos de Gluck : « Ce n'est pas par ce qu'il leur *dit*, mais par ce qu'il leur *chante* qu'Orphée séduit les Furies : ce qu'il leur dit n'a pas d'importance, le verbe est dans la note et non dans la parole. »

En pratique, il ne pousse point cependant la primauté du musicien sur le librettiste jusqu'à l'application de sa boutade : *Ce qu'il leur dit n'a pas d'importance.* Autrement, ce serait autoriser les platitudes verbales, les impropriétés d'expression, l'antagonisme de l'accent tonique et de l'accent mélodique. Et certes, il tend droit à l'opposé de cette erreur-là : son souci est constant d'unir à sa musique, sinon un beau texte, du moins un bon texte ayant des mots éclatants, des sonorités fluides, des rythmes mobiles, et surtout fait de courtes phrases poétiques, d'un sens élémentaire, qui soient constituées d'avance pour le chant, et, sans lui, ne vivent qu'incomplètement. Il s'impose de mettre la syllabe sous la note, avec une rigoureuse coïncidence du rythme vocal et de l'accentuation naturelle du mot : un *e* muet, dans son écriture, ne porterait à aucun prix un son fort [1].

Sa main-mise sur le livret est une manière de repétrir le poème, pour que la mélodie et le texte ne soient plus qu'une seule chair; mais, malgré la difficulté de cette pénétration réciproque, où chacun des deux éléments vise à envahir l'autre ou à le déformer, il respecte et équilibre leurs doubles lois.

Il accepta donc le livret du *Timbre d'argent*, convaincu, avec une témérité juvénile, qu'il y taillerait à son aise un beau plan de drame lyrique. Il l'amenda comme il put sans aboutir à en supprimer la faiblesse congénitale, la prédominance de scènes tout extérieu-

1. Plus il va, plus il observe absolument ces règles prosodiques. Ses ennemis n'ont pas manqué de relever quelques infractions dans ses ouvrages de jeunesse.

res et mal rejointes, dans un sujet de pure fantasmagorie. Il aurait fallu que la lutte de Spiridion et d'Hélène, du mauvais et du bon génie se concentrât autour du cœur de Conrad en quelques péripéties d'une intimité poignante. Au lieu de cela, c'est une dispersion de faits romanesques, et la musique n'en établit que superficiellement l'unité, parce que le centre du développement mélodique se déplace du personnage essentiel à tous les milieux illusoires où il est transporté : ainsi, la ballade du *Timbre*, (au quatrième acte), morceau capital, et, en soi, impressionnant par le sombre éclat du *sol* mineur, par le fantastique du dessin des basses et l'énergie impérieuse du chant, ne se rapporte pas d'une manière tangible et nécessaire à l'état intérieur de Conrad; la mélodie n'accentue pas cette relation.

Une verve juvénile, une carrure franche, même par endroits brutale, un *brio* prolixe, s'adaptent néanmoins à la fureur de joie, à la dureté démoniaque que jette dans le drame la présence de Spiridion, l'unique rôle consistant. Nulle part les œuvres postérieures n'égaleront la violence réaliste du chœur : *Carnaval! Carnaval!* celle du chant bachique entonné par Spiridion (deuxième acte), avec ses trilles au grave et son ironie rauque. La Valse des *Filles d'enfer*, frénétique et populaire, est d'une bestialité que Saint-Saëns ne se permettra plus dans la suite. Certaines mélodies délicates annoncent au contraire son idéal de pureté mesurée; telles, la romance d'*Hélène*: *Le bonheur est chose légère*... le chœur des mendiants : *Voici le seuil hospitalier*... leur dialogue avec la sœur d'Hélène, Rosa, — première idée de la merveilleuse scène du couvent, au deuxième acte de *Proserpine*, — et, au-dessus de tout, l'évocation de Circé (même personnage que Fiammetta), rendue par l'orchestre en un mouvement chromatique contemplatif et tremblant de volupté.

Comme dans *Samson* et *Etienne Marcel*, les motifs sont rappelés selon les moments du drame ; mais ici, lorsque Spiridion et Fiammetta essaient sur Conrad le suprême effet de leurs sortilèges, toutes les phrases de séduction éclatent à la file, ainsi qu'un bouquet de feu d'artifice : procédé qui accuse une étrange inexpérience.

Du *Timbre d'argent* à *Samson* l'intervalle est excessif ; on en conçoit la cause : le premier sujet était en dehors du tempérament musical de Saint-Saëns ; le second en émane par nécessité. Il existe pourtant entre les deux œuvres et entre tous ses poèmes dramatiques un lien de pensée, une commune sève. Un drame enveloppe toujours une philosophie, latente ou systématique ; le problème du bien et du mal est la question qui déjà s'agite sous le bariolage romantique du *Timbre d'argent* ; de *Samson* jusqu'à *Hélène*, il n'est pas un seul de ses poèmes qui n'en remue les complexités. L'enchaînement de l'ombre et de la clarté, du désir et de la mort, de la faute et de l'expiation résume les faces multiples de leurs épisodes, et lui-même, nous le verrons, au sujet de *Proserpine*, a été conduit à formuler cette préoccupation. Le simplisme extraordinaire de *Samson et Dalila* la fait ressortir de cette œuvre dans une évidence pathétique particulièrement douloureuse.

Samson et Dalila

De tous les beaux sujets que ses lectures bibliques pouvaient lui suggérer, peu eussent été comparables à celui-ci. Ce chapitre XVI du livre des Juges fait de Samson le symbole à jamais palpitant de l'homme charnel gémissant sous sa convoitise, et qui se livre aux ruses de la femme, par lassitude, quand son âme est « fatiguée jusqu'à la mort » de vouloir et de lutter. Comme

Samson signifie *soleil* en hébreu, des exégètes ont trouvé commode de réduire son histoire à un mythe solaire. Saint-Saëns a pris bonnement le récit de la Bible sans le tourner en une allégorie abstraite; il a senti l'éternelle réalité du fait, « le purement humain » des personnages, c'est-à-dire le rapport immédiat de leur destinée avec le fond d'infirmité, de souffrance et de mensonge, auquel adhère toute vie humaine. L'abdication du fort sous la tyrannie du faible, c'est ce qu'il devait voir essentiellement dans l'amour-passion, lui, viril, et ascète en raison de son labeur incessant; et la défaite de Samson est le naïf emblème de l'amère et inéluctable tragédie. Samson représente bien mieux que l'Hercule grec l'*homo duplex*, le contraste de la grandeur et de l'extrême faiblesse, la chute et la rédemption pénitente. Héros primitif, et déjà moderne de sensibilité, il a le rayonnement de sa force musculaire, l'ascendant du prophète, la beauté du Voyant qui pénètre l'illusion de sa chair esclave et, châtié, justifie Dieu. Le désir voluptueux de Samson est profond, déchirant par le seul fait qu'il le sait impur, et les caresses de Dalila sont tragiques, parce qu'elle ment. Dalila, dans la Bible, livre Samson aux Philistins pour de l'argent; Saint-Saëns l'a quelque peu idéalisée, lui attribuant une haine désintéressée, une revanche d'orgueil, un fanatisme de race et de religion. Le conflit de Dagon ou Baal, le dieu de Dalila, et du vrai Dieu agrandit les acteurs et le drame, augmente l'âpreté de leurs passions. Ils ne vivent qu'identifiés, les uns aux ténèbres, les autres à la lumière : d'un côté, Abimélech, le grand-prêtre, le chœur et le ballet des Philistines, Dalila; de l'autre, le vieillard hébreu, Samson. Il n'a pas reproduit, comme l'avait fait Haëndel, dans son fastidieux oratorio, les phases diverses des exploits de Samson; le drame porte sur un moment unique, décisif, dont rien n'amoindrit la surnaturelle ampleur, et

provoquant des réactions intérieures, des duels de volontés assez intenses pour que les faits, pris en eux-mêmes, passent au second plan.

Poétiquement, l'œuvre est donc constituée de main de maître. Sauf l'Œdipe-Roi de Sophocle, l'histoire du théâtre ne présente guère de donnée plus cruellement significative, plus logiquement réalisée.

Il éclate aux yeux qu'elle s'adressait, comme nulle autre, aux facultés musicales de Saint-Saëns : les scènes religieuses du premier acte, à son lyrisme scholastique et liturgique ; les scènes de volupté, à la souplesse pénétrante de sa mélodie ; la fête des Philistins, à son génie plastique de symphoniste. Mais une circonstance que nous avons dite lui apporta une excitation précieuse, le mit davantage au cœur de son sujet : c'est en Afrique qu'il acheva *Samson*, il vit marcher devant lui des êtres semblables par l'origine et les mœurs aux héros de son poème. Il respira l'odeur d'un sol où la douleur et la luxure ont encore l'accent immuable, exaspéré qu'elles avaient dans les temps bibliques, au fond de l'Orient.

Sous le plan si simple du drame s'entrelace une végétation drue d'éléments : l'apport primordial du texte sacré ; l'âme africaine et orientale ; une notion du monde, une psychologie largement humaine ; une mûre abondance de mélodie, une science constructive, symphonique aussi bien que dramatique. Sans démêler, pas à pas, les innombrables combinaisons de tous ces principes [1], qu'il nous suffise de suivre la progression simultanée, la prodigieuse harmonie de la musique et du drame.

Point d'ouverture : le prélude de l'orchestre est im-

1. Un commentaire analytique de chaque partition excèderait les limites qu'impose une étude d'ensemble. Il a d'ailleurs été fait pour les principaux drames lyriques de Saint-Saëns. (V. la note de la p. 39.)

médiatement lié au chœur initial, et en détermine le caractère, tout en évoluant selon ses tendances spontanées de développement : deux bassons posent une note tremblante ; deux cors, les flûtes, les clarinettes seules, puis jointes aux bassons, entrent à leur tour et complètent l'accord de *si* mineur : musicalement, rie de plus naturel que cette succession ; en même temps, ce sont des soupirs de captifs qui s'éveillent à travers l'ombre, des lueurs de lampes qui vacillent. On ne voit pas encore le chœur ; mais on devine la procession furtive, désolée, dès que les altos ouvrent cette lamentation :

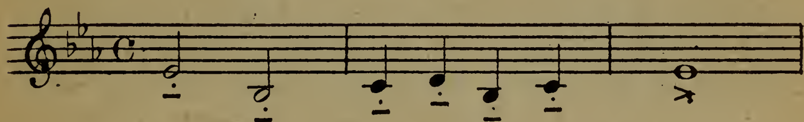
(Velles C.Basses) (Basses. Cors.)

Tranquille, malgré le ressaut des syncopes, leur mouvement appesantit l'image d'un peuple courbé sous un joug antique, fait à sa misère, acceptant l'expiation des iniquités ancestrales. L'aridité de leur timbre semble mêler à la tristesse des hommes celle d'une terre sans eau. Isolé du drame, ce *moderato* symphonique, qui s'enfle, grandit et décroît par des transitions inflexiblement régulières, serait un modèle de thème équilibré, bien conduit. Joint au drame attendu, il donne le frisson de toutes les douleurs qu'une hérédité mauvaise a nouées sur une race, et que le héros va consommer. Le dessin majestueux où il s'achève, en retombant sur la tonique, délivre impérieusement les voix de leur silence, et le chœur, derrière la toile, pousse son invocation sourde et terrifiante : *Dieu !*... Sa plainte n'est d'abord qu'une psalmodie sans forme mélodique, tandis que le développement de l'introduction recommence à l'orchestre : double coïncidence lo-

gique; une mélodie chorale rendrait moins bien que des sanglots presque inarticulés l'accablement d'une foule obscure, et ne permettrait pas au thème instrumental de produire, en se réitérant, sa plénitude d'effet.

Lorsque la conscience de son affliction est revenue au peuple esclave, sa révolte s'ordonne dans l'unité d'une fugue. Les habitudes scholastiques du musicien et la marche rationnelle des sentiments convergent au même point : la fugue, par son animation sèche et réglée, sa musculature vigoureuse, révèle les énergies qui sommeillaient dans cette multitude, mais liées encore sous une fatalité.

Samson sort de la foule; le chœur s'interrompt; sa voix de révolte, cuivrée comme une trompette de guerre, hennit dans un récitatif, admirable d'enthousiasme prophétique. Un choral des cors,

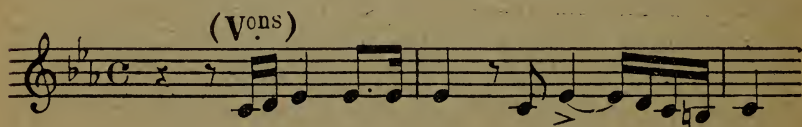


en solidifiant son exaltation, le pose comme le chef élu, identifie à sa volonté celle de la multitude et fonde ses espérances sur une foi invincible. Plus loin, le chœur s'affaissant de nouveau vers son lamento monotone, Samson le relève en une strophe ruisselante de harpes, qui vole éployée, d'un seul élan. C'est, depuis le début, la première grande période de mélodie; tant le lyrisme vocal épouse fidèlement le lyrisme dramatique, se modèle sur lui !

A l'entrée d'Abimélech [1], une phrase crépue des vio-

1. C'est une des scènes de la partition que Saint-Saëns a le plus âprement travaillées. Il se trouvait, lorsqu'il l'écrivit, à la campagne, chez des amis. Un matin, comme il arrivait à table, l'air très absorbé, et qu'on lui demandait la cause de sa préoccupation, il répondit plaisamment qu'il ne parvenait pas « à entrer dans la peau d'Abimélech. » Dès

loncelles et des contrebasses décrit la raideur irritée de sa démarche omnipotente. Les gestes de la scène sont vivants dans la musique. Mais l'orchestre n'opprime point le chant : il se tait un instant pendant qu'éclate la hautaine colère du satrape ; puis il suit sa mélopée en l'enserrant de son premier dessin, et de fauves harmonies des cors ajoutent à sa lourde rigidité assyrienne une lueur trouble et cruelle. Il complète la raideur de la déclamation, et appuie l'impersonnalité féroce du motif en *mi* bémol mineur (les deux ophicléides à l'unisson avec la voix et la réplique, entre chaque pause, des tierces aiguës aux bois). Ces pages, de même que la malédiction du grand-prêtre, (scène IV) opposent superbement le despotisme sacerdotal de l'Orient barbare, écrasant et écrasé sous l'orgueil de sa tiare, à l'émancipation des âmes, ébauchée dans le judaïsme, et que prophétise l'élan lyrique de Samson. Elles impliquent aussi les faits postérieurs du drame, puisque la faute et les malheurs du héros sembleront provoqués par le maléfice de ses ennemis. Parallèlement, un thème qui reviendra après la défaite des Philistins et au troisième acte, avant l'écroulement du temple, sonne ici déjà le glas de la justice divine :



Mais toute la puissance du mouvement scénique et musical fait explosion avec l'invective vengeresse de Samson (gamme cinglante des violons, descente chromatique des trombones) et le chœur : *Israël, romps ta chaîne...* ; la fureur hébraïque, l'ivresse de fouler l'i-

lors, pendant quelques jours, les petites filles de la maison lui demandaient chaque matin si cette fois « il était entré dans la peau d'Abimélech. »

dolâtre, comme la vendange dans le pressoir, imposait ce rythme brutal, ces inflexions d'une haine qui tord et broie. Saint-Saëns a trouvé moyen d'atteindre, sans la moindre emphase, un éclat terrible, la carrure d'une masse d'hommes projetée vers un but sauvage.

Comment ce tumulte se tait par gradations et se termine à l'apaisement de l'aurore, tous ceux qui ont entendu l'œuvre en conservent l'ineffable sensation. Nue et candide, la lumière coule d'un flot religieux, dans les sonorités unies des cordes; les accords parfaits éclosent les uns des autres, pareils à de grands lys rayonnants. Mais une sorte de silence enveloppe cet élargissement, et s'unit à la procession muette des Hébreux en prière. Il fallait une admirable intuition poétique pour décrire l'aurore par un *pianissimo*. Et quel sentiment de la vie orientale et primitive dans le psaume des vieillards hébreux ! Tremblants devant la beauté du monde, où ils voient luire la face de Dieu, ils ne savent que psalmodier un hymne impersonnel, sans nuances et sans joie. Leur plain-chant porte le pli amer de leurs servitudes, le poids du morne soleil ; mais — ce qui est le plus oriental — cette action de grâce monotone, austère, se fond insensiblement dans l'entrée voluptueuse des Philistines : *Voici le printemps*... Car elles ont la paisible impudeur de courtisanes sacrées. L'indolente gaîté du chant, les sons piqués des harpes, la guirlande d'un dessin des violons et des flûtes, flottent autour de Samson en l'enlaçant d'un sensualisme ingénu et perfide. Le salut de Dalila à Samson, dès les premières notes, trahit la comédienne emphatique, et tout le long de la phrase : *O mon bienaimé, suis mes pas*..., une caresse serpentine déroule aux altos, aux violoncelles, ses insinuations amoureuses.

Le trio de Dalila, de Samson troublé, et du vieil-

lard hébreu, bien que chacun des acteurs énonce des sentiments distincts et contraires, — elle, en une mélodie continue, eux, en une mélodie intermittente, — se développe sur la même ondulation orchestrale. Ce mode de construction ne fausse nullement la vérité dramatique. Le pouvoir fascinateur de Dalila envahit la volonté de Samson; il est naturel que ses motifs soient prédominants, que les trois voix, dans une simultanéité majestueuse, se soumettent à la force d'un seul désir. La danse des prêtresses est néanmoins sobre, assourdie, aussi discrète que la bacchanale du troisième acte sera frénétique, parce que la méfiance du héros exige des atténuations, des attouchements qui l'effleurent à peine, des frémissements de voiles, des oscillations lascives imperceptibles. Pas un détail de ce court ballet ne vise au pur décor. Vers la fin, une luxure étouffée gémit sous les tenues graves des clarinettes et des cors. L'hymne au printemps : *Printemps qui commences...* n'est point simplement un adorable lied symphonique. Dalila, pour achever de séduire Samson, feint de ne plus le voir, et de se perdre en un monologue de passion languide. La lenteur de son chant, troublante à dessein, fixe son caractère de prêtresse, d'initiée.

Le mystère de sa mélancolie (notes prolongées des cors) se confond avec la lassitude de la terre assoupie au printemps sous de molles haleines (réplique frissonnante des violons.) Une onction concentrée, semblable à l'odeur mystique de la vigne en fleur, est enclose dans sa cantilène. Elle endort et agite le cœur de Samson par un philtre savamment dosé. Mais la sombre mélopée du vieillard hébreu, et la terminaison grave, rauque de Dalila, prolongent un pressentiment tragique, épurent l'impression. Cette musique est chaste, en dépit de son intensité sensuelle. La noblesse religieuse de ses formes, et sa simplicité sans arrière-

fond malsain la maintiennent au-dessus des passions qu'elle décrit.

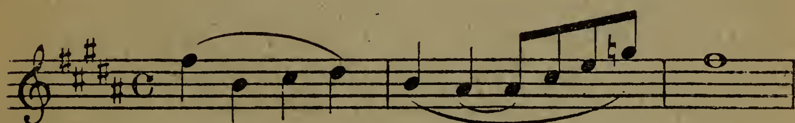
Au prélude du second acte, les deux forces hostiles du drame, l'esprit de Dieu ou le principe mâle, et la volupté féminine, sont juxtaposées et créent une angoisse étrange. Sur la sourde menace d'un orage la clarinette dévide une descente chromatique, inquiète et suffoquée.

L'attente luxurieuse, haineuse de Dalila et les souffles brûlants de la nuit se mêlent au grondement surnaturel de la colère d'en haut. Dalila n'a montré jusqu'ici que son visage de fausse tendresse; il fallait qu'elle se dévoilât tout entière, dans la noirceur de son fanatisme hautain. Son monologue : *Amour, viens aider ma faiblesse*, devait avoir quelque chose d'emphatique, puisqu'elle est femme, malgré tout, et se raidit vers un héroïsme de vengeance, s'enivrant de la sauvagerie de son acte. La vigueur large du motif (accompagnement d'alto solo) hausse sa taille, en fait comme une puissance de l'ombre : exaltation de virilité que nous retrouverons, avec d'autres nuances, chez Proserpine (au troisième acte). La scène où le grand-prêtre vient la confirmer dans sa haine — scène qui ne doit rien, malgré des analogies de situation, à celle de Frédéric et d'Ortrude (au deuxième acte de *Lohengrin*), — achève de la grandir, sans la déformer en un monstre inhumain et conventionnel. C'est là qu'on peut saisir au vif l'action transfiguratrice de la symphonie, du chant : cette rencontre de conspirateurs, lieu commun scénique, traitée dans un drame, serait quelconque ; tandis que les motifs de Dalila et du grand-prêtre constituent l'inoubliable effigie de deux caractères originaux. Le relief de leurs figures individuelles s'empreint sur un fond de ténèbres; le mystère d'une déité mauvaise s'agite autour de leur chant. Pendant que le grand-prêtre, dans un récitatif soutenu, rappelle les

victoires de Samson, un spasme syncopé des cordes dit les palpitations de sa rancune ; les contrebasses, nues par endroits, ont des âpretés de haine formidables ; et la voix sourde de Dalila, exposant son dessein, est entrecoupée d'un balbutiement bestial et têtu des altos ; son féroce désir s'étrangle dans les mugissements comprimés de la clarinette-basse et du contrebasson. On s'est étonné parfois de voir cette scène, d'un tragique si ramassé, finir sur un duo éclatant, sur un morceau d'opéra. Mais le drame lui-même justifiait cette concession : n'était-il pas nécessaire que Dalila s'entraînât à son acte par un serment de vengeance solennel et impétueux ?

Dalila s'est cachée ; Samson vient : sans être au théâtre, rien qu'en lisant l'orchestre, on a la sensation de son entrée hésitante, de ses gestes égarés. Le châtiment divin gronde aux timbales obscurément ; de vagues éclairs fauchent l'horizon. Dalila s'élance parmi l'irradiation enharmonique des harpes. Presque aussitôt, devant l'inquiétude de Samson, l'ascendant de sa volonté lui suggère une phrase tranquille et forte, dont l'eurythmie musicale affirme la sécurité dominatrice. La plaintive réponse : *Tu fus toujours chère à mon cœur...* est au contraire une mélopée tremblante, infinie de pitié rédemptrice et de supplication. Le déchirement d'un désir insurmontable, l'imploration de l'homme à la femme qui dévore sa vie n'ont jamais été aussi éloquemment rendus, si ce n'est peut-être en ces mots d'un sonnet de Shakespeare : « Quel besoin as-tu de me blesser par la ruse, lorsque ta force est trop grande pour que ma force dominée cherche à te résister ? » Dalila ne semble pas entendre cet accent lamentable. Elle reprend sa strophe régulière, provoquant ainsi une nouvelle réponse de son amant. La disposition symétrique du dialogue vocal rehausse l'équilibre de la mélodie, en même temps qu'elle corres-

pond à l'antagonisme intime des deux personnages. Chaque minute du développement met aux prises le dieu de volupté et le dieu de justice : celui-ci triomphe un instant quand Samson croyant se raffermir, entonne son choral du premier acte. Mais l'autre s'insinue victorieusement avec le motif de Dalila : *Un dieu plus puissant que le tien...*, qu'introduit une insidieuse clarinette :



Le héros est dompté ; déjà les tierces légères des bois, montant et descendant, lui caressent l'épiderme de leur souffle ironique et endormeur. Son aveu : *Je t'aime...*, exhalé, *pianissimo*, d'une voix d'agonie[1], contient l'humiliation d'une défaite, une tristesse lasse, dont l'impression épure toute la sensualité du duo. La volonté de Dalila étant souveraine, et une passion unique agitant Samson, le drame, ici, se résout naturellement en pur lyrisme, et la mélodie s'épanouit sans obstacle. Le solo : *Mon cœur s'ouvre à ta voix...* a un charme de contour tellement persuasif que sa beauté vocale masque la traîtrise de ses nuances : une affectation de suavité, une sombre impatience de convoitise y décèlent pourtant le mensonge de Dalila. Mais la prêtresse, l'initiatrice déploie la magie solennelle de son pouvoir dans le majestueux et enivrant duo : *Ah! réponds à ma tendresse...* Il semble qu'elle arrondisse lentement ses bras pour lier l'esclave. L'orchestre amplifie cette expansion magnifique d'orgueil et de

1. Cela n'empêche pas les trois quarts des ténors qui chantent le rôle — et même des ténors célèbres — d'enfler hideusement la voix sur ces mots, pour chatouiller les nerfs grossiers d'un certain public.

convoitise ; multiplié par lui, l'enlacement des deux voix prend une sorte d'immensité. Le chant s'embrase par une progression réglée, comme un hymne à la chair, où Dalila se déifie.

Il décroît ensuite d'un rythme aussi tranquille; sous le cri aigu de Samson : *Je t'aime !* les violons achèvent avec nonchalance l'enveloppement despotique de l'étreinte. Cette pondération sépare le passage de tous les duos d'amour connus. Bien qu'à la scène, ordinairement, l'enthousiasme insatiable du public le transforme en un morceau de concert acclamé et bissé, il ne suspend pas l'action : la chute du héros s'y consomme ; un furieux roulement d'orage, intervenant, annonce l'approche d'un Dieu courroucé. Dalila, soutenue par son thème de séduction qui s'accélère, pressure sauvagement le cœur de sa victime. Le ciel et la terre se convulsent : dans la violence épique des syncopes et l'effervescence des trémolos une horreur surnaturelle s'épaissit, fait Dalila plus haute et plus effrayante ; mais la netteté large du plan mélodique, parmi ce chaos, lui prête une attitude de domination lucide, écrasante pour Samson. Toutes les oppressions de l'Orient, d'un pays où la nature anéantit l'homme, se condensent en cette fin d'acte sous la figure de Dalila, et, lorsque Samson est entré derrière elle dans sa maison, la page symphonique qui symbolise l'arrivée furtive des soldats philistins, ramène le thème d'Abimélech, le joug d'une force barbare et hiératique, alourdi par la superposition complexe des formes orchestrales en contrepoint.

Le troisième acte démontre plus nécessairement encore que les deux autres l'essence musicale du sujet. Avec le seul secours de la poésie et des arts plastiques, il eût été presque impossible à remplir. Une fois Samson tombé, le mouvement psychologique du drame se simplifie, sa densité de passion diminue. Le

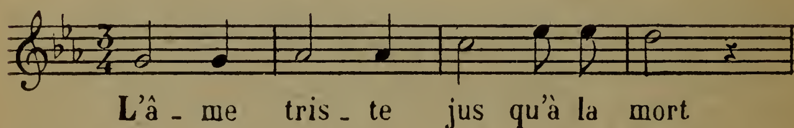
relèvement et la revanche du vaincu ne peuvent fournir autant de péripéties intérieures que sa défaite. Ici, comme dans *Parsifal*, — moins pourtant à cause de l'attente où l'on est de la catastrophe et de la victoire dernière —, le troisième acte, sans la musique, eût été un peu vide d'action. Par la musique, il égale, dépasse peut-être les deux premiers.

A moins d'atteindre la sublimité des Psaumes, quel poète eût écrit une lamentation valant cette scène de la meule, un des plus beaux chants de douleur qu'on ait jamais notés ? Ici, l'écrasement des choses extérieures persiste, est figuré dans l'effort monotone du dessin des cordes et la tenue perçante du hautbois. Mais l'âme se délivre en brisant sa volonté sous une loi de juste expiation : le thème de la fugue, qui revient, noue la souffrance de Samson aux afflictions et aux impuretés de sa race. C'est la paix dans la suprême amertume ; une douceur pénitente, le sanglot de l'humilité, trempent ces versets, que le chœur des Hébreux esclaves, au loin, entremêle de sa psalmodie.

La bacchanale des Philistins se lie à la scène de la meule par un simple effet de contraste, et tient strictement au drame, puisqu'elle précipite la vengeance de Samson. La musique seule pouvait transposer avec une mobile souplesse de développement le tableau d'une orgie sacrée, d'une véridique orgie d'Orient. Saint-Saëns n'a eu qu'à prendre des thèmes arabes, à les transcrire crûment (l'entrée du hautbois, le thème *malinconico*) ou à s'inspirer de leur caractère, pour obtenir des colorations primitives d'une violence hallucinante : une fois de plus, nous reconnaissons l'art populaire africain dans ses ordinaires modulations : irréel de la fantaisie (le départ initial des cors en notes piquées) ; inconscience dure (le rythme des timbales sous l'unisson des cordes) ; accablement voluptueux (le solo du cor et, au-dessus, les titillations des vio-

lons); folie du mouvement (thème des basses, vertige des petites flûtes). Le ballet ne laisse point comme celui de *Faust* ou d'autres plus modernes, un mol enchantement sensuel. La crudité franche de la mélodie, la fureur animale de la danse exaltent au contraire d'une émotion virile et tragique.

Entre le tableau dansé et la reprise du chant, aucune solution de continuité : les quolibets des Philistins à l'adresse de Samson, la cruauté de Dalila le déchirant avec l'ironie de ses thèmes d'amour, ne sont que des épisodes de l'orgie, qui va reprendre et monter à son paroxysme. Un lent, admirable monologue de Samson :



suffit à projeter une ombre triste sur le faux triomphe de ses ennemis. Dès qu'il élève la voix, tout le mirage plastique de la fête est dissipé. Les phrases qu'il chante par intervalles donnent la vision d'une figure d'ascète entrant dans un banquet de courtisanes, présagent la victoire de l'être purifié et clairvoyant. Aussi le musicien a-t-il pu, sans noyer dans l'ensemble le personnage central, développer largement l'hymne à Dagon et la fin de la bacchanale. En versant une libation sur le feu sacré, Dalila et le grand-prêtre développent un *canon*, où la forme scholastique, les broderies rapides, le va-et-vient perpétuel des deux voix en *imitations* figurent à merveille un rite oriental, délirant et rigide. Plus se prolonge ensuite le tournoiement de la foule, la démence du chœur haletant, plus la catastrophe impressionne. L'abondance de l'expression musicale, là encore, va tourner au profit du drame. Mais, soudain, la danse s'arrête. Samson, entre les deux piliers du temple, cherche à les ébranler. Les cors,

avec les altos fauves, sonnent un glas; comme passerait le glaive d'un archange exterminateur, les violons lancent une gamme sifflante, suivie du fracas descendant des trombones. Samson darde vers Dieu son invocation vengeresse; au choc du motif ramené : *Israël, romps ta chaîne*, et du choral de la révolte, le temple se renverse; tout s'abîme dans un remous d'orchestre.

Etienne Marcel — Henry VIII.

Meyerbeer, Halévy avaient entrevu dans quelles conditions une donnée d'histoire peut devenir lyrique. Ils avaient traité, l'un, le poème des *Huguenots*, du *Prophète*, l'autre, la *Juive*, textes dramatiques qui se rapportaient à leurs rancunes héréditaires de juifs jadis opprimés, et d'où l'émotion devait, pour eux, sortir naturellement. Mais ils y cherchaient plutôt des morceaux d'opéra à tailler que la transposition une et constante d'un caractère, d'un fait dans une trame de lyrisme et de mélodie.

Puisque les événements de l'histoire ont l'étoffe et la tournure d'une série de drames, et que le lyrisme est au fond de tout drame, le drame lyrique, en principe, doit émerger de l'histoire aussi bien que de la légende.

L'objection, c'est qu'une donnée historique impose les faits pour les faits, qu'en voyant sur la scène Etienne Marcel, on songe à la succession politique de ses actes, et non à leur sens humain, à la poésie intime du sujet.

Mais, devant une légende aussi, le spectateur est conduit à épiloguer abstraitement sur la liaison des péripéties; à tel point que la *Tétralogie*, au premier abord, serait presque intelligible pour quiconque n'aurait pas à sa portée un commentaire explicatif. Et qu'on

ne dise point : dans la légende, tout est poésie ; dans l'histoire, c'est différent. L'art du poète et du musicien est justement de trier parmi les faits les relations accidentelles, négligeables, et le fond émouvant : il est secondaire, par exemple, qu'Etienne Marcel offre les clefs de Paris à Charles le Mauvais, et Saint-Saëns aurait eu tort s'il avait introduit cette scène ; mais il est capital d'assister au désespoir du tribun que la foule abandonne ; et c'est pourquoi il a insisté sur ce moment lyrique de l'action.

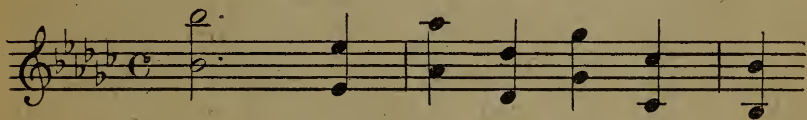
Le débat suscité par Wagner ne prouve donc qu'une chose ; son antipathie pour les sujets d'histoire et la tendance germanique à émanciper des liens du réel la mélodie et le drame. *Etienne Marcel et Henry VIII* ont d'ailleurs démontré péremptoirement l'inanité du préjugé.

Saint-Saëns, en entreprenant son *Etienne Marcel* (1877) avait un plan très noble : il se proposait, nous y avons fait allusion, de représenter dans une forme lyrique un certain nombre d'épisodes extraits de l'histoire de France, de constituer, pour ainsi dire, l'âme musicale de notre passé. Le quatorzième siècle, agonie du moyen-âge, ébauche des temps modernes, se prêtait à la synthèse des deux époques ; avec ses fermentations populaires, ses violences et ses raffinements, il semblait un scenario bâti tout exprès pour un drame mouvementé. La destinée d'Etienne Marcel, un moment maître de Paris, puis assassiné par les partisans du démagogue Maillard, était puissamment significative ; de même qu'Henry VIII, il incarnait un caractère viril, despotique et crispé, contrarié dans ses desseins, brisant tout en vue de les accomplir, mais buté à des forces insurmontables. Il y avait bien en lui l'essence d'un personnage tragique. Beethoven, qui fit une ouverture pour l'*Egmont* de Gœthe, eût aimé un tel sujet. L'idée dominante de toute l'œuvre de Saint-Saëns,

l'antithèse de la loi souveraine et de la liberté individuelle en vain soulevée contre la loi, pouvait ramener à son principe tous les éléments de cette matière dramatique, et en symboliser le double aspect archaïque et moderne.

D'un côté, le bon vieux peuple, sa jovialité heureuse, ingénue, (chœur initial, chœur de la Saint-Jean), la verve de ses fêtes (le ballet), sa gauloiserie (chanson du sénéchal de Poitiers); la fierté de ses corporations (marche des échevins), sa grande vie liturgique (chant de l'évêque, *Te Deum* de Notre-Dame); la justice enfin du pouvoir traditionnel (proclamation du héraut; les trompettes royales.)

De l'autre, une volonté raidie, triste, empreinte de fatalité, celle que définit le thème du prélude :



un homme isolé dont l'ambition coïncide une heure avec les colères d'une multitude, impuissant à contenir les énergies brutes qu'il a fait sortir du lit pacifique de la tradition, et qui doit succomber pour qu'elles y rentrent.

Entre les deux, l'amour courtois, la tendresse juvénile et fière, l'éternelle fiction romanesque, Robert de Lorris, ennemi de Marcel, et amoureux de Béatrix, sa fille; le dauphin, pâle et vaporeux.

C'est évidemment ainsi que les acteurs se sont groupés, que le milieu s'est dessiné, lorsque le musicien a commencé l'élaboration lyrique du drame. Mises sous ce jour, l'unité et la richesse musicale du sujet sautent aux yeux. Plusieurs des situations eussent été intraduisibles dans un drame parlé, entre autres la scène de l'émeute, et celle du *Te Deum*. Même, ceux des personnages qui atténuent par leur douceur ou

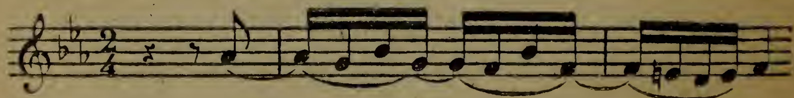
leur mélancolie la dureté sombre des faits, n'existent, à vrai dire, que musicalement : Béatrix, comme Angiola dans *Proserpine* et Colombe dans *Ascanio*, est une de ces formes féminines, propres au théâtre de Saint-Saëns, chastes, délicates, auxquelles le rêve mélodique peut seul donner une consistance et une vie nuancée.

L'art y est tout autre que dans Samson. La donnée d'*Etienne Marcel* voulait une musique des plus flexibles, plus intérieure qu'éclatante.

Le prélude, en sa brièveté, fait prévoir un tragique serré, brusque, le duel rapide et décisif de l'homme avec les événements (trait des clarinettes et bassons). Mais le tableau des Halles est écrit dans une allure sautillante, un style tempéré ; comme Mozart et Gounod, Saint-Saëns a conçu un mode de lyrisme où alternent la grâce et l'émotion ; en ranimant ici le Paris d'autrefois, il restitue à la gaîté populaire la finesse qu'elle avait alors, son ton agile et insouciant ; c'est le tour preste d'une ballade de Villon, le dessin maigre et précis d'une miniature de psautier, avec la mélancolie subtile qui imprègne toutes les choses archaïques et lointaines. Sans doute, ce passé est épuré, transfiguré ; mais il conserve la vivacité de sa réelle physionomie. La chanson d'Eustache,



exprime, outre la bonhomie futée de l'ancien temps, le cynisme gouailleur du personnage. Entre la plèbe et le monde courtois, l'antithèse est nettement tranchée, lorsque le thème de la Confidence



chante les langueurs d'une passion discrète et quelque peu *précieuse.* L'entrée de Marcel, rude et chagrin, auquel fait cortège son motif fatidique (clarinettes, bassons, cors, trombones), complète la réalisation musicale des éléments du drame.

Cette diversité du dialogue et des passions impliquait une symphonie mobile, aux thèmes soudainement alternés, et, au lieu de périodes mélodiques composant des strophes régulières, un ton souvent voisin du parlé. Cependant, l'agitation des acteurs, le tumulte des foules sont ramenés à des groupements larges et simples ; l'ordonnance des formes lyriques est perceptible au milieu des scènes les plus violentes : ainsi, le défilé des maîtrises, des échevins, de l'évêque et du chapitre de Notre-Dame, nécessaire pour masser toute la cité dans la main du prévôt, fournit l'occasion d'une Marche majestueuse où respire toute la fierté des corporations. L'évêque, en jetant l'anathème sur les gens du roi, ne se départit pas de l'impersonnalité rituelle, mais sans la raideur du grand-prêtre dans Samson, et il suit un rythme de grasse, joyeuse liturgie. La harangue de Marcel, monocorde au début, s'anime jusqu'à l'explosion du fortissimo: *Ah! tu récolteras...* et la progression musicale y concorde avec le mouvement oratoire. Elle provoque un ensemble d'une sombre véhémence, aussi classique que le finale d'une sonate, et, dans l'unisson des haines concentrées, Marcel brandit, ainsi qu'un seul bras, la force de cette émeute sur le débile Dauphin.

Le tableau de l'émeute (deuxième acte) atteste une lucidité et une aisance dramatiques, encore plus frappantes, si l'on conçoit la difficulté d'une scène pareille : il s'agissait de rendre en même temps l'effervescence nocturne de la populace, la rumeur qui s'enfle, sourde et déchirante, terrible comme la poussée d'un élément, et les réactions des personnages indi-

viduels. Saint-Saëns ne s'est appuyé sur aucun système pour disposer cette masse confuse. La musique suit les oscillations du fait représenté, et ne semble rien sacrifier de son indépendance ni de son harmonie intime. Des houles orchestrales discontinues donnent la sensation de la foule qui halète et se rue. Mais le mouvement mélodique et symphonique est resserré autour des acteurs dominants. Marcel, pénétrant avec les confrères de Notre-Dame, relègue la foule au second plan. Il adresse au Dauphin une remontrance, centre logique de toute la scène, superbe par l'énergie graduelle de la déclamation. Après l'assassinat de Clermont (le conseiller du Dauphin), au sortir de ces images terrifiantes, le duo d'amour apporte un contraste d'intimité que personne, à moins d'être un sectaire inintelligent, n'oserait blâmer comme conventionnel et en dehors du drame. L'âpreté d'Etienne Marcel devait faire peser sur son intérieur une tristesse : par là se justifie le monologue lyrique de Béatrix : *O beaux rêves évanouis...*; la noblesse méditative d'un cœur habitué à se maîtriser s'exhale dans sa phrase à Robert : *Interroge les astres d'or...* Seulement, lorsque Robert veut l'entraîner, un allegro survient, d'une facture trop superficielle, et conclu sur un point d'orgue aux deux voix.

Au troisième acte, on s'explique l'importance du ballet pour opposer la saine allégresse populaire aux rancœurs et aux idées mauvaises dont Marcel est travaillé [1]. Le chœur de la Saint-Jean, reproduction d'un vieil air français, dit l'ingénuité du peuple enfant, sa joie délibérée d'allure, mais religieuse en son fond ; et, — sauf la pavane en *ré* mineur où sonne la dolence

1. C'est une des raisons pour lesquelles le chœur est ramené à la fin de l'acte, succédant à la scène tortueuse d'Eustache et de Marcel.

d'un passé légendaire, et l'entrée des bohémiens, avec ses rythmes orientaux et la sauvagerie de son thème, — les danses, surtout la musette guerrière, écrite dans le goût des musettes de Couperin, la valse, nonchalante, naïvement amoureuse, ont une couleur franche, riante, ressuscitent toute la gaîté des siècles monarchiques. Au lieu d'imaginer, selon le lieu commun romantique, un moyen-âge ténébreux, Saint-Saëns voit son drame enveloppé par la paix d'un ordre social établi : tandis que Maillard et Eustache complotent contre Marcel, l'un farouche, l'autre, badin, les cloches de Notre-Dame se mettent en branle ; leur carillon jovial et profond précède le passage des échevins et de Marcel, allant chanter un *Te Deum*, et marchant sur le 3/4 (en *mi* bémol) du premier acte qui passe de l'orchestre à l'orgue. C'est ici que va se jouer la destinée du tribun : il veut faire traîner en prison Robert, reconnu dans la cathédrale, et adresse au peuple une dernière harangue, pesante et fanatique, aux intonations rauques, exaspérées. Maillard riposte brutalement, s'oppose à la volonté de Marcel. Il se produit alors un ensemble du plus puissant effet, première esquisse des scènes complexes où, dans *Henry VIII*, Saint-Saëns triomphera : les acteurs, occupés de sentiments divers, prennent tous part au chant, chacun selon son caractère et son émotion ; le chœur et la symphonie se mêlent à eux ; et cependant tout est clair, tout progresse musicalement jusqu'à la jonction colossale des voix sur les derniers accords.

L'évolution intérieure de la volonté, chez Marcel, s'achève avec le monologue : *Ce soir on me dédaigne...*, quand il se voit seul, et que les confrères de Notre-Dame ont repassé sans le voir, dans la tranquillité de leur liturgie. Un sec désespoir, maîtrisé par le dédain viril de l'aristocrate, imprime à ces strophes un accent unique, parce qu'il convient extraordinairement au

personnage et à la situation, et que nulle part ailleurs Saint-Saëns n'a mis en scène rien d'analogue. Après les mots : *Allons, tout est fini...,* aucune gradation essentielle ne modifiera plus l'âme du prévôt : c'est Eustache qui domine dans la scène où il lui propose de livrer Paris. Au quatrième acte, son entêtement à finir en révolté (quatuor des supplications) n'est que la prolongation d'un état déjà exprimé. Néanmoins l'attitude sinistre de cet homme tenant tête au destin et allant chercher la mort parmi l'émeute que Maillard soulève était un motif dramatique dont Saint-Saëns a tiré de superbes mouvements. Au cri de Robert : *Ah! Maillard l'a frappé!..*, tous les bruits s'apaisent soudain : un thème du Prélude (adagio), revient comme l'arrêt solennel d'une fatalité. Les confrères de Notre-Dame traversent le théâtre, portant le cadavre ; les sanglots de Béatrix sont submergés sous les clameurs de la foule en fête : *Noël au Duc*, et le Dauphin entre à cheval, au son des trompettes éclatantes, apportant la justice et la paix.

Henry VIII (1882) est la reprise de la conception posée dans *Etienne Marcel*, mais combien fortifiée et approfondie ! Tout d'abord, l'acteur essentiel est d'une nature autrement lyrique et musicale que Marcel. Historiquement, la musique était une de ses passions favorites : Henry VIII jouait de la flûte, de l'épinette[1] ; il écrivait des ballades et des messes. « Il reste de lui, dit quelque part Chateaubriand, un motet, une antienne et beaucoup d'échafauds. » Le portrait d'Holbein, qui paraît être d'une ressemblance cruelle, fixe bien la sensation de ce cabotin impudent, moitié Falstaff, moitié prélat : sa main droite, fine, potelée, or-

1. V. le livre curieux de Friedmann sur Anne Boleyn, récemment traduit par Lugné Philipon et Dauphin Meunier.

née de bagues, tient un gant d'un geste autoritaire, et la gauche, une haute canne au pommeau ciselé en diadème. Un collet d'hermine, des cordons de perles, un manteau brodé amplifient sa corpulence. Un petit chapeau rond grossit démesurément cette face de despote sensuel, ces joues bonasses, plaquées d'une barbe rase, ce nez charnu, ces lèvres froncées, lourdes de concupiscence, ces yeux noyés de graisse, somnolents, surmontés de sourcils irréguliers.

Lyrique dans la passion, jusqu'à se duper lui-même, lyrique dans son schisme religieux, dont la cause fut réellement son amour pour Anne Boleyn ; ironiste, féroce et méfiant, tartuffe et casuiste ; fanfaron, s'entourant de magnificence ; sans courage, mais capable de haines effrayantes, il présentait au musicien la séduction d'un tempérament compliqué, riche en contrastes et en nuances psychologiques, et créant autour de lui un vaste remous de sentiments extrêmes. L'unité du drame devait se réaliser bien plus forte ici que dans Etienne Marcel : Henri VIII, quoique intérieurement isolé, agit avec violence sur tout ce qui l'entoure, voudrait envahir jusqu'aux dernières fibres les êtres qu'il domine. De plus, il identifie son peuple à ses desseins ; il se fait le chef et le pontife d'une religion : même absent, il remplit la scène ; c'est lui qui est l'idée fixe des autres personnages, il n'est pas jusqu'au dialogue courtois de Gomez et de Norfolk où ne paraisse sa volonté omnipotente : cette courtoisie, il travaillait à l'introduire dans les mœurs anglaises, et Anne Boleyn, qui avait été élevée en France, le séduisit justement par la finesse de son esprit.

Saint-Saëns le représente au moment le plus typique de son caractère, au moment où il se détache de Catherine d'Aragon, sa femme, et va, pour épouser Anne, proclamer le schisme. La scène du synode est le point culminant de l'action. Mais la jalousie du roi à l'égard

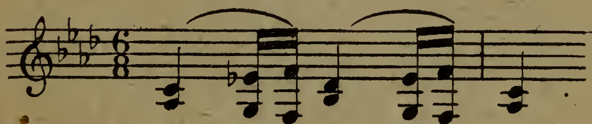
de la favorite, pressentie dès le premier acte, détermine le dénouement, la mort de Catherine et la menace de mort pour l'infidèle. Au cours du drame, point d'épisodes superflus. Le jugement et la condamnation de Buckingham, cet incident en apparence extérieur au sujet, a une triple raison d'être : il dévoile l'inflexible cruauté du roi; Catherine demande la grâce du condamné, et, refusée, sent qu'elle a perdu l'amour de son mari ; enfin, le cortège du supplice passe sous les fenêtres du roi, dans le même instant qu'il déclare son amour à Anne, et ce rapprochement prophétique fait la matière d'une scène musicalement et dramatiquement intense. On a supprimé au théâtre le chœur du second acte : il servait pourtant à compléter le rêve d'opulence où nage la future reine. Saint-Saëns consentit, dès la première représentation, — et, selon nous, trop facilement, — à retrancher la discussion du légat du pape avec le roi, et son monologue : *Fatal orgueil des rois!...* A la répétition générale, on l'avait trouvé ennuyeux; ce passage n'en préparait pas moins l'attitude du roi devant le synode, et l'entrée du légat, qui autrement surgit là, sans avoir encore paru.

On a dénigré, ridiculisé le personnage de Gomez et l'artifice de la lettre [1] (une lettre d'Anne à Gomez confiée à Catherine, et qui lui permettrait de perdre sa rivale, si elle se décidait à la livrer au roi). Mais, Gomez ôté, que devient la jalousie d'Henry VIII? Comme Gœthe l'observait un jour judicieusement, il faut par-

1. On a accumulé sur *Henry VIII* un tas de critiques ridicules et incohérentes: nous ne perdons pas notre temps à les réfuter. Que dire de celle-ci, par exemple, que « le sujet est mal fait, mais la musique trop bien faite », ou de cette autre qu'il est invraisemblable de voir Henry VIII faire, au second acte, la cour à Anne, et *dès* le troisième, l'épouser, en promulguant la religion anglicane?

donner au poète une fiction singulière, si elle mène à de belles péripéties, et ici les péripéties, ce sont la rivalité des deux femmes, les tortures de Gomez, l'inquiétude du despote aboutissant à l'agonie, à l'immolation de Catherine, au quatuor sans égal du dénouement. D'ailleurs, bien des choses qui, déclamées, seraient froides, transportées dans le lyrisme vocal et orchestral, prennent une valeur poétique des plus attachantes.

Le drame est bien bâti pour la musique, et son unité accroît celle des formes mélodiques, est accrue par elles. Le choral du prélude, clef de voûte de l'idée religieuse et nationale où converge le poème, couronne de son magnifique développement la scène du synode. A chacun des acteurs est lié un motif ou un groupe de motifs, expliquant les phases de ses actes ou le fond de sa nature; ces motifs ne sont pas simplement réitérés, mais s'allient entre eux, se modifient, selon les intentions expressives, et ainsi rendent plus tangibles, simultanément, la permanence et les variations d'un caractère; les uns ont un rapport constant, manifeste, avec l'être qu'ils représentent; celui-ci, notamment, qui suit Henry VIII, comme le rythme d'un marteau noir clouant un échafaud :



d'autres ne contiennent qu'un symbolisme de circonstance, précisé plus par le livret que par la musique elle-même : tel, le mouvement chromatique dessiné à l'orchestre, chaque fois qu'il s'agit du divorce de Catherine, allusion au désordre intime que cet événement va jeter dans l'existence des personnages; tel encore

le motif de la Lettre où il ne faut chercher qu'une figuration momentanée du trouble causé par cette Lettre. La méthode symbolique, érigée en système, ferait de la symphonie, dans un drame musical, une perpétuelle charade ; les motifs conducteurs circuleraient autour de la mélopée vocale comme des rébus « autour d'un mirliton. » Dans *Henry VIII*, elle n'a rien d'exclusif : Saint-Saëns n'hésita pas, aux moments les plus lyriques, à introduire des phrases dont la forme n'a point de relation avec les motifs déjà exposés ; et, quand le drame s'y prête, il ordonne le chant en strophes et en morceaux. Les métamorphoses des motifs favorisent l'opulence symphonique de l'amplification ; mais ce qui donne à cette façon de construire son entière supériorité, c'est que les motifs, en eux-mêmes, sont pleins et beaux.

L'unité réelle de l'œuvre ne dépend pas du procédé plastique qui la met seulement en évidence. La forme musicale se modèle sur le sens des passions, sur la poésie du sujet, et, là, réside l'essence de l'unité. Au théâtre, mieux encore qu'en lisant la partition, on se rend compte combien peu les systèmes importent : le public n'est point du tout choqué d'entendre Henry VIII chanter un *arioso* (au 1er acte) : la mélodie est pénétrante et en situation ; cela suffirait ; mais les spectateurs qui réfléchissent comprennent en outre la profondeur psychologique du morceau, et sa nécessité rationnelle ; ils se disent que le personnage étant un cabotin théâtral, enclin à s'enivrer lui-même des sentiments qu'il suggère aux autres, et mettant volontiers tout dans la forme, doit en pareille occurrence se poser en soupirant, revêtir sa convoitise d'un manteau courtois, d'une hypocrisie caressante.

Pour dominer d'un regard ce drame monumental, nous n'avons qu'à en définir les quatre éléments principaux : la vie collective anglaise, en son esprit litur-

gique et ses fêtes; la courtoisie; le lyrisme amoureux; le fond tragique des sentiments.

Le contact des impressions religieuses est partout, dans la musique d'*Henry VIII*, avec le mélange, propre à l'anglicanisme, de magnificence catholique et de rigidité froide. La première fois que le Roi entre, c'est dans le silence des courtisans, entouré d'harmonies augustes et sombres, d'un *pianissimo* des hautbois, clarinettes, cors et bassons, qui reproduit la progression du *Dies irae*. Plus loin, tandis qu'il courtise sa maîtresse, la psalmodie d'un *De profundis* passe derrière la scène. Le vertige d'Anne Bolein, quand elle sent le diadème sur son front, est symbolisé par l'orchestre en accords scintillants de harpes, et c'est encore un *Dies irae*, pressentiment de sa mort sanglante. Mais le tableau du Synode porte à une largeur sans précédent l'expression figurative et lyrique d'une grande liturgie solennelle mêlée à des soulèvements de passion et à l'exultation d'un peuple scellant le pacte national. La marche rythmerait bien une procession d'archevêques : le poids des dalmatiques, l'indolence et la richesse des cérémonies indéfiniment reproduites, l'orgueil de conduire un rite, tout cela éclate dans le thème en *mi* majeur, d'une splendeur presque formidable, à son apogée orchestrale. L'archevêque de Canterbury, une fois le Synode ouvert, entonne une invocation : *Dieu qui veilles sur l'Angleterre*, (9/8 accompagné de triolets des trompettes et des violoncelles), qui s'achève, par un admirable effet, *pianissimo*, comme se perdant sous l'ombre profonde des voûtes; et, lorsque Henry VIII a proposé aux assistants sa religion nouvelle, le choral gigantesque lie dans une communion sacrée toutes les énergies d'un peuple, retentit à ébranler les piliers d'une basilique, et si gradué, si sévère en son prodigieux déploiement de sonorités, que, même sur la scène restreinte d'un théâtre,

il ne sent point l'enflure, la creuse emphase décorative.

D'autre part, le ballet, ornement logique du drame, — puisque Henry VIII va célébrer ses noces, et qu'il raffolait, dans la réalité, des divertissements voluptueux, — condense les aspects séduisants de la vie populaire anglaise; l'allegro *marziale* semble aligner une bande de jeunes gars rustiques balançant de robustes épaules; l'idylle écossaise vaut tout un paysage et une description ethnique : cette monotonie de vielle, cette fruste âpreté, ces timbres limpides, c'est toute la vie d'une race montagnarde, naïve et forte; de même la fête du houblon remémore les ivresses du court été, et le pas de la Gipsy, avec le rut essoufflé des cuivres, jette parmi ces danses septentrionales une farouche vision d'Orient.

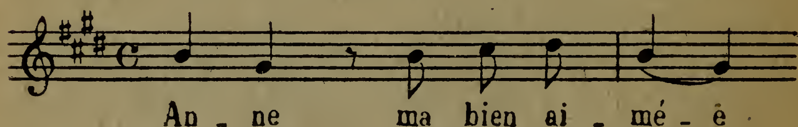
Les formes courtoises étaient, dans *Etienne Marcel*, à peine esquissées par endroits; ici, elles s'insinuent jusqu'au milieu des moments tragiques. Le dialogue déguise volontiers sous un badinage de bonne compagnie l'intensité secrète des passions : Gomez et Anne Bolein, se rencontrant au deuxième acte, sauvent leur situation fausse par une affectation de politesse indifférente. Le Roi aiguise la cruauté de ses ironies, en prenant des intonations élégantes. Catherine, au moment où elle le supplie d'épargner Buckingham, couvre son émotion d'un air de simplicité mondaine. Ce que Shakespeare constatait dans son *Hamlet* et ailleurs, l'irrésistible ascendant, au XVIe siècle, des mœurs aristocratiques françaises, Saint-Saëns l'a représenté naturellement, ayant, selon le mot heureux de Gounod, une façon d'écrire « non seulement élevée, mais *bien élevée*, de belle race et de noble maison. » Son élégance, son art des demi-teintes se sont ployés à toutes les atténuations de sentiments comprimés par les bienséances ou par l'effroi.

Cependant le lyrisme et la violence tragique des faits traversent à chaque instant la courtoisie du style. L'arioso du Roi : *Qui donc commande quand il aime?...* dans un tour de galanterie soupirante, trahit le désir félin de l'impatient despote. Pendant la marche funèbre du premier acte, il jette à Anne l'aveu de sa passion; simultanément ou par les alternances les plus souples, chacun des personnages expose l'agitation particulière de sa volonté, et une prodigieuse unité de mouvement musical les enveloppe tous, comme les voix d'une symphonie. De simples mots, presque parlés, celui d'Henry VIII : *Si tu savais comme je t'aime...*, celui d'Anne : *Une hache, du sang !...* se mêlent à de larges strophes de mélodie; et la gradation ardente de l'angoisse, de la convoitise est conduite avec une justesse d'ensemble qui fond en une seule flamme lyrique le croisement complexe des explosions passionnées. Le Synode, — sauf ses parties chorales, — semblait encore plus difficile à unifier musicalement; Saint-Saëns a pressé pourtant le cœur de ses personnages au point de tourner en pure émotion un débat sur un divorce, des harangues théologiques et politiques; il a pu ramener à une ordonnance très lucide une scène aussi vaste, aussi meublée d'acteurs; en simplifiant, — ainsi que l'exigeait la disposition lyrique d'un pareil tableau — les péripéties des événements, il a su produire de plus fortes sensations dramatiques (ainsi, quand on annonce l'entrée du Légat).

Le lyrisme prend aussi des colorations plus intimes : chez Anne Bolein, l'orgueil de la beauté, l'emportement et la supplication hypocrite (scène du IVe acte avec Catherine); chez Catherine, la suavité douloureuse, la résignation, la tendresse digne, une lassitude de victime à l'agonie (la cantilène : *Je ne te reverrai jamais...* et la phrase de son testament : *Chères filles...*) Mais les deux scènes les plus lyriques d'*Henry VIII* sont

celles du second acte entre Henry et Anne, et le grand quatuor final. On ne dira jamais assez quelle intensité progressive, quelle diversité la mélodie imprime à cette déclaration d'amour : des ondulations serpentines, des extases où l'adoration se fait tyrannique, de brusques grimaces, une âpreté mâle, la brûlure d'un appétit sensuel qui ressemble à une envie de dévorer. Le Roi couvre celle qu'il aime d'un ruissellement de pierreries, tour à tour câlin et brutal. Les doubles croches brèves et sèches des violons sous le thème insinuant : *De ton regard la douceur me pénètre*... résonnent comme des griffes en train de déchirer. Anne, avec une frivolité terrible (12/8, allegretto lusinghiero,) se laisse prendre par cet homme. Mais leur duo — détail admirable — ne s'achève point, selon la coutume, dans un grand éclat d'ivresse : le monarque célèbre lui-même le rite de ses noces ; c'est un chant calme et rempli d'un bonheur tout liturgique.

Au début du quatuor final, Henri VIII arrive aussi avec une affectation de tranquillité, cette fois cruelle et terrifiante. Nulle part le lyrisme et l'expression tragique ne se renforcent à ce degré l'un par l'autre ; car c'est pour torturer Catherine et Anne à la fois que le Roi, appelant à lui tous ses motifs de fascination amoureuse, chante à sa favorite un hymne de passion, d'autant plus véhément qu'il est hypocrite. La phrase :



possède une telle puissance de désir, se dilate dans un tel resplendissement qu'elle suspend, pour le spectateur, la conscience des angoisses dont elle tenaille les personnages en scène. La frénésie virile d'Henri VIII

déborde sur eux, opprime un instant leur existence musicale, comme elle opprimerait leur existence réelle. Mais, au mineur, les quatre voix se développent en mêlant au sein d'une strophe, prodigieuse d'ardeur poignante, les nuances de tourments contraires. Catherine expire sous l'excès intérieur de sa souffrance; des trémolos aigus et effilés, tels que la forme lumineuse d'une âme qui s'évade, diminuent avec les pulsations de son agonie. Le Roi, sur le rythme d'une marche funèbre, (la marche funèbre de Buckingham) laisse à Anne une menace étranglée de rage, concentrée, plus impressionnante que si l'on assistait à l'exécution même de la victime. Il n'y a peut-être jamais eu au théâtre de dénouement aussi fort, aussi serré, où le drame et la beauté mélodique s'unissent plus splendidement.

Proserpine — Ascanio — Frédégonde

De *Proserpine* (1887) date une évolution dans l'art dramatique de Saint-Saëns. L'accent badin, le lyrisme contemplatif, qu'*Etienne Marcel*, *Henri VIII* restreignaient à de courts épisodes, y prennent plus de place que les scènes de passion tendue. *Proserpine* et *Ascanio* sont, à plus d'un égard, des comédies lyriques; les faits ne tournent au terrible que par leurs résultats extrêmes; on y chercherait en vain des ensembles houleux comme ceux des drames antérieurs. La délicatesse et l'intimité du ton vont jusqu'au raffinement. Pour ajuster la notation musicale aux vibrations variables des sentiments, la méthode des motifs conducteurs est maniée avec une souplesse inouïe, mais sans esprit de système. L'écriture orchestrale combine ces perfections opposées: spontanéité, accord constant avec le mouvement scénique, et choix des timbres, alternances de richesse et de sobriété exquise, plus de mesure néanmoins que d'effet violents.

Saint-Saëns, par hasard, a eu l'occasion [1] d'exposer lui-même le plan de *Proserpine* et ses intentions poétiques. L'amour chaste de Sabatino pour la virginale Angiola qu'il épouse, la jalousie de la courtisane Proserpine qui l'aime après l'avoir repoussé, et, d'impuissante fureur, voudrait le tuer avec sa rivale, mais brusquement se sacrifie et se tue, voilà en quoi se résume la singularité romantique du sujet. « Angiola, c'est le jour, et Proserpine, c'est la nuit... Proserpine est une damnée, le véritable amour est pour elle un fruit défendu; dès qu'elle y touche, c'est une torture; mais elle s'attache à cette torture et meurt plutôt que d'y renoncer. Et il arrive cette chose inattendue et terrible : le chaste amour de la sainte paraît peu de chose à côté des passions infernales de la courtisane. » Ainsi posée, la donnée du drame est plus belle que sa réalisation. Il eût fallu, pour faire rendre à cette antithèse tout ce qu'elle contenait, supposer entre Sabatino et Proserpine un amour sensuel et rugissant, dont il ne pût se lasser malgré l'attrait d'un sentiment plus noble. Au contraire, Sabatino est froid à l'égard de Proserpine, il ne veut plus d'elle, et elle, dans un faux calcul, masque son amour sous une haine affectée. Certaines péripéties, le bizarre accouplement de l'opulente Proserpine et du gueux Squarocca, la surprise de la voiture par les bandits et la rencontre d'Angiola avec Proserpine déguisée en gitane, — quoique justifiables si l'on tient compte du milieu italien où ces choses se passent, du lointain de la fiction, — ont un air romanesque, sont des anomalies excentriques plutôt que les conséquences nécessaires d'une situation. Associées à une musique équilibrée et pure, elles sembleraient encore plus étranges, si la mélodie, invinciblement, ne faisait passer

1. *Quelques mots sur Proserpine* : (Théâtre Zizinia, Alexandrie, Saison 1902-1903.)

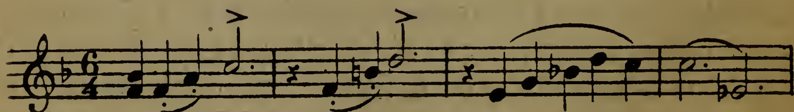
dans l'action une part de sa vérité logique, atténuant les passages de fiction fantaisiste, et amplifiant les scènes où elle reconnaissait sa propre vie.

En nous introduisant dans l'intérieur de Proserpine, la musique ne poursuit pas l'évocation d'une luxure triomphante et folle. Un *vivacissino* pétillant, une conversation éparpillée entre les voix, de la même façon que les thèmes symphoniques entre les instruments, une *alla siciliana*, une pavane, d'un tour tendre et fin, de suaves confidences, des boutades cavalières, c'est la vision idéalisée d'un milieu spirituel et galant. Philippo a beau appeler Proserpine *infernale*: cet aspect farouche ne se révèlera vraiment qu'aux derniers actes. Son monologue: *Amour pur...*, est le soupir d'une âme délicate, non le cri de dégoût d'une courtisane fatiguée. Elle a pourtant une rauque progression de haine, après le départ moqueur de Sabatino, et son motif, redit par le chœur: *Allons! à nous, la grande orgie!* dans son emphase provocante et son italianisme voulu, semble un défi de joie qui ajoute au déchirement de la femme dédaignée.

Cette fin d'acte prépare un contraste, le tableau du couvent, merveille à laquelle on ne trouverait de pendant ni dans les autres œuvres de Saint-Saëns, ni ailleurs. Un prélude (9/8 en *fa* majeur) fait onduler de paisibles arcades comblées de lauriers-roses; le silence d'un ciel crépusculaire, une cloche aux clairs tintements se fondent avec la somnolence d'un office; une chapelle envoie des souffles d'orgue; les jeunes filles et les novices déroulent un *Ave Maria* régulièrement dévot, sans mysticisme. Puis une causerie légère court entre elles; le désir encore languissant d'une félicité imprécise dont les sépare la vie claustrale s'exhale en une mélancolie spirituelle, faite de rêve et de folâtrerie juvénile. Le dialogue d'Angiola avec Renzo et avec Sabatino, offre une égale aisance, un même calme de mouvement, et

la scène des Mendiants achève l'impression dans une douceur plus profonde, dans la quiétude d'un soir doré et d'une compassion religieuse, attendrie par le bonheur.

Un contraste, évidemment trop facile, amène, au sortir de ce monde recueilli, pur, le spectateur en présence d'un campement de bandits. On s'est demandé pourquoi Saint-Saëns avait allongé d'un chœur et d'une danse le début primitif du troisième acte. Il faut y voir un autre motif qu'une concession aux coutumes scéniques de l'opéra; du couvent à l'apparition de Proserpine en bohémienne, le heurt était trop brusque. Ce passage l'atténue, met un cadre plus réel autour de l'invocation : *O déesse infernale!* superbe de hauteur furieuse et de haine démoniaque. Proserpine a été quelquefois rapprochée de Carmen; les deux femmes et leurs situations sont aussi dissemblables qu'elles peuvent l'être : la gitane espagnole, nonchalante, capricieuse, se dérobe plus qu'elle ne poursuit; son fatalisme (la scène des cartes), n'est que lassitude, indolence. Proserpine, quand elle prédit à Angiola son avenir, s'identifie, comme Dalila, aux forces occultes du mal; le personnage est volontairement symbolique. Une volonté sauvage et impuissante, l'obstination à aimer sans pouvoir être aimée, jusqu'à l'assouvissement dans la mort, la mettent hors de la nature normale, mais lui confèrent une grandeur âpre et triste, celle d'une créature isolée, portant au front un signe fatal. L'intermède symphonique du quatrième acte, supprimé fâcheusement, et qui décrivait la course haletante de Proserpine, à la poursuite de Sabatino, servait à compléter la révélation de ce caractère morbide, ses appétits de vengeance et sa soif d'amour vrai :



Le dernier acte néanmoins ramène le drame à un enchaînement simple de faits; entre la logique des passions et celle du chant on ne perçoit plus le moindre écart. Proserpine se jette aux genoux de Sabatino: « Je t'aimais », lui crie-t-elle ; il la repousse. Angiola survient ; Proserpine cachée assiste à l'extase candide des deux amants. Folle de rage, elle reparaît tout à coup, se jette sur Angiola ; Sabatino l'arrête ; elle se poignarde. Cette vraisemblance pathétique du dénouement concorde avec une interprétation mélodique sobre, ardente, déchirante. Les fébriles sanglots de la courtisane coupent l'hymne heureux des deux fiancés, l'exaltation lumineuse de leur tendresse. Proserpine meurt dans des accords solennels proclamant la fatalité de sa misère, la mêlant à jamais aux noires déesses de la nuit.

Proserpine pouvait faire pressentir *Ascanio*; l'alliance d'un style tempéré et de fureurs tragiques, le passage du plaisant au sombre, le masque d'élégance que portent, sauf en des crises brèves, les passions, même les plus cruelles, tous ces caractères communs aux deux œuvres sont encore plus décisifs dans la seconde que dans la première. Avec *Ascanio*, Saint-Saëns a vraiment donné la mesure de ses facultés dramatiques et musicales. Il est parvenu à faire sien un drame sinueux, compliqué, en enserrant toute la mobilité des épisodes d'un réseau de motifs sans cesse transformés, recomposés, combinés, et en unifiant, en éclaircissant la valeur lyrique des situations par de larges floraisons de mélodie pure. *Ascanio* n'a pas une péripétie, pas un personnage qui ne soit d'accord avec l'essence musicale de l'inspiration. L'art du musicien-poète, aigu et solide, délicat et fort, souplement fantaisiste, à l'image des chefs-d'œuvre français de la Renaissance, demeure assez près de l'émotion spontanée, pour que le milieu courtois, esthétique où il se transporte, laisse

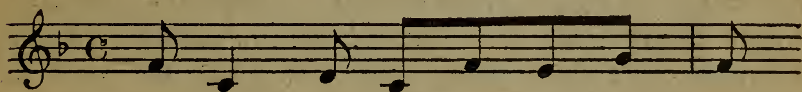
parler, sous des dehors de beauté calme, l'impulsion de sentiments énergiques.

Tandis qu'Ascanio est une nature toute platonicienne, et Colombe, une voix séraphique, Scozzone et la Duchesse d'Etampes frémissent d'instincts plus violents, l'une, naïvement amoureuse et jalouse, l'autre d'une sensualité alambiquée, nerveuse et féroce; et, chez Benvenuto, bien que Saint-Saëns l'ait pris à une période de maturité apaisante, un fond de rudesse persiste; il brusque les circonstances pour qu'elles servent l'emportement de sa volonté; mais, hors de son art, il se voit impuissant contre la logique des faits: Colombe et Ascanio s'aiment malgré lui; ce n'est qu'en se sacrifiant qu'il les domine; il découvre dans l'immolation l'acte suprême. Scozzone, qu'il a aimée, meurt pour lui: l'illusion de sa jeunesse meurt en même temps; il ne lui reste que l'ascétisme du travail.

Le drame ne s'arrête donc pas à une résurrection séduisante du XVIe siècle artistique et princier; il remue tout un monde de souffrance et de désir. Benvenuto nous paraît une figure presque aussi pathétique que Samson lui-même. L'expression du héros moderne se trouve complète en lui comme dans l'Hans Sachs des *Maîtres-Chanteurs* : d'abord, en apparence, maître de la vie, parcourant avec une puissance égale les voies entrecroisées de son champ d'action; au milieu de son atelier, devant sa maîtresse, en présence de Charles-Quint ou de la Duchesse d'Etampes, qu'il s'agisse de mener ses élèves à l'assaut du Grand-Nesle ou de pétrir la statue d'Hébé, partout il se voit au-dessus des résistances; il a, pour chaque moment de lutte, la somme d'énergie qui convient. Sa bonhomie d'artiste victorieux, sa virilité généreuse créent autour de lui une irradiation. Puis, à l'instant où il semblerait trébucher dans les nœuds complexes de ses appétits, il se grandit soudain par le renoncement.

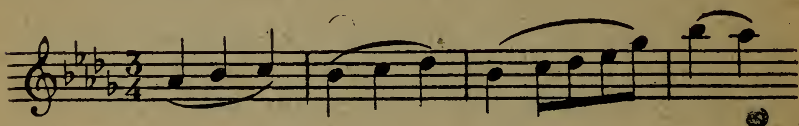
Certes, peu de personnages, au théâtre, seraient aussi largement lyriques, et toutes les fois que Benvenuto est sur la scène, la mélodie s'élève au-dessus d'elle-même, les grands élans arrivent. Mais la force du lyrisme est peut-être plus frappante en ce que la musique imbibe, jusqu'aux moelles, de sa substance, les plus infimes parties du drame, même les multiples explications épisodiques des événements.

Le rideau se lève au premier acte, sans qu'aucun prélude d'orchestre ait idéalisé l'impression. Cependant, les huit mesures initiales du quatuor, qui représentent l'affairement joyeux de l'atelier et l'activité modératrice du maître,



suffisent à poser l'élément musical comme dominateur; elles procèdent d'une des idées les plus spontanément figurées dans les mélodies de Saint-Saëns, l'idée de règle et de volonté lucide, méthodique. Le dialogue, à mi-voix, voltigeant, éparpillé, préparation discrète de péripéties ultérieures, devait cadrer avec une orchestration, qui par elle-même, tendait à une miraculeuse légèreté. Quand Benvenuto entretient seul Ascanio, la tendresse mesurée de ses phrases affectueuses, pleines à la fois de rondeur autoritaire et d'intime indulgence, la confidence caressante et pure d'Ascanio : *Si haut et si loin dans l'espace...* font penser à certains thèmes d'œuvres instrumentales écrites vers le même temps, du trio en *mi* mineur, par exemple : la nudité ferme du dessin, la délicatesse des timbres, l'imprécision tremblante du sentiment, ce sont bien là les nuances reposées d'un art sûr de lui-même, alors que le musicien, avançant en âge, fixait sur la vie un regard mé-

ditatif, presque détaché. Semblablement, la scène avec Scozzone correspond à une possession calme de la joie et de la beauté. L'essor royal du génie en toute sa force s'élargit avec le motif de la Conquête :



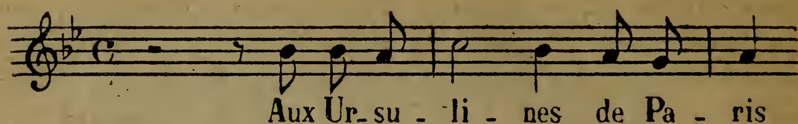
Et cette progression, fière, ardente, se résout, modulée, en un mouvement de tendresse qui aboutit au motif du Sacrifice, comme au terme ineffable de l'amour. Avant d'être ressaisi par le contact des choses éphémères, Benvenuto se recueille un instant dans une adoration mystique, dans son rêve « d'éternelle beauté. » Ainsi le lyrisme du drame tient aux fibres les plus secrètes de l'inspiration musicale ; c'est au cœur du musicien que s'est alimentée la vie des personnages, et il n'y a pas d'autre raison à chercher de l'unité où s'enchaînent tous les épisodes.

D'autre part une préoccupation de justesse raffinée adapte les moindres orfèvreries du style aux sentiments et aux phases locales des situations. Quelques-unes des impressions rendues avaient été indiquées déjà dans d'autres œuvres : ainsi, les figurations courtoises de l'ancien temps, par le passe-pied d'*Henry VIII* et la pavane de *Proserpine*.

Celles qui paraissent ici n'empruntent rien aux types antérieurs : François Ier entre, accompagné d'un motif de flûte en forme de menuet ; mais ce menuet, d'une grâce marotique, discrète et narquoise, se rapporte à un tour d'esprit uniquement français. Saint-Saëns avait plus d'une fois développé des scènes de séduction et de fausseté féminine ; cependant la duchesse d'Etampes, dans sa rencontre avec Ascanio, n'imite à aucun égard Proserpine et Dalila : sa fébrilité sensuelle, jointe à

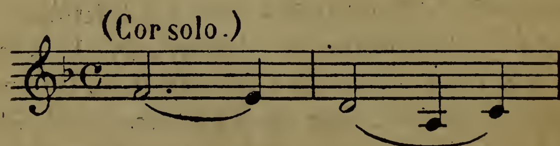
des allures serpentines, à des sursauts de dédain despotique, la distinguent de toute autre figure analogue, et l'analyse de sa passion contournée, de ses désirs rentrés, qui parfois font éruption en de brusques saillies rauques, a été *poussée* par l'expression musicale avec une admirable cruauté. Des duos d'amour candide avaient aussi, dans *Etienne Marcel* et *Proserpine*, suspendu de leurs strophes suaves les colères du drame : mais le salut d'Ascanio à Colombe : *Pardonnez-moi, mademoiselle...*, élève au degré le plus pur de l'idéalité l'hymne d'une tendresse chaste, d'un éblouissement indécis devant le bonheur. Leur trio avec le vieux mendiant aurait pu facilement tourner au verbiage sentimental : la mélodie en fait un épisode unique par la gravité miséricordieuse et la paix des voix enlacées. Le *vivacissimo* où s'ouvre *Proserpine* était déjà un modèle de comique élégant : mais combien plus l'entrée de d'Estourville, la sommation d'Ascanio (sans accompagnement ni mesure), et l'assaut jovial, discipliné du Grand Nesle, dans leur entrain moqueur, portent en avant l'action vers ses conflits poignants!

C'est, en effet, le merveilleux côté de cette œuvre : les personnages ont l'air d'être surpris dans la pleine inconscience de leur vie courante, les uns, tout entiers à la contemplation, les autres, absorbés par des luttes en apparence superficielles. Et, pendant ce temps, le drame se noue ; le tragique va rompre l'éphémère enchantement de la beauté des formes. Ainsi, au début du second acte, pendant que les ouvriers montent la châsse destinée au couvent des Ursulines, Scozzone leur chante une chanson d'Italie, et la réplique du chœur, fortement rythmée selon le goût italien, enlève l'âme en pleine illusion de joie. Mais, incidemment, passent, à travers le chant, deux motifs funèbres, présages de l'obscure catastrophe, et le premier surtout est jeté avec une affectation de négligence :



Plus loin, Ascanio exhale son *cantabile*: *A l'ombre des noires tours*..., comme si le mystère de son amour pensif devait s'éterniser. Colombe, à son tour, se croyant seule, laisse monter sa mélancolie en une cantilène nue et simple à la façon des vieilles romances impersonnelles (2/4 et 3/4 alternés), et Benvenuto, qui la contemple, ne voit en elle que son rêve, que le modèle attendu pour la figure d'Hébé. Tandis que ses mains fiévreuses pétrissent ce profil de déesse, la créature incorporelle devient chair pour la première fois. Mais la musique ne rend que le ravissement douloureux de l'effort créateur, la caresse plastique du geste qui s'assujettit la matière. Ce désir despotique de l'artiste, son idée fixe abolissent pour lui toute réalité : il ne sent pas la jalousie de Scozzone ni celle d'Ascanio ; le sentiment éperdu de sa force s'épanche triomphalement dans la phrase en *fa* majeur : *O beauté! j'ai connu ta puissance*... et la souffrance d'Ascanio, cédant à cette omnipotence du génie, prend malgré lui, le même accent mélodique que le dithyrambe victorieux du Maître.

Semblablement, Ascanio, devant la Duchesse amoureuse, n'est attentif ni à la passion dont elle l'enlace, ni à ses frémissements de haine (trio *des lys*) ; il n'aperçoit que Colombe, son lys de pureté :



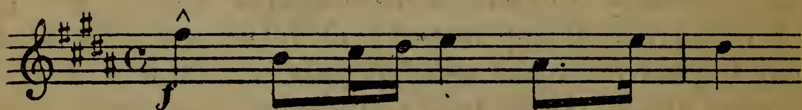
Et voilà bien le terme idéaliste, platonicien où la religion de la forme — nous le pressentions [à propos

de *la Lyre et la Harpe* — a conduit l'art de Saint-Saëns : ses héros, n'envisageant plus dans les réalités que de belles apparences idolâtrées, finissent par résoudre le monde en un songe heureux.

Le ballet du troisième acte est la figuration de cet enivrement que la Renaissance savourait dans ses fêtes mythologiques; il tient donc naturellement au milieu et à l'esprit du drame; il n'interrompt pas d'autre part la marche des faits, puisque avant l'entrée des danses, les deux épisodes extérieurs qui domineront le dénouement, la fonte du *Jupiter* et la vengeance de la Duchesse sont précisés par le dialogue et la symphonie. Les ballets historiques d'*Etienne Marcel* et d'*Henry VIII* exprimaient, en raison même de leur sujet, plus de spontanéité populaire. Celui-ci a fait sortir, d'une donnée très artificielle, — le défilé d'un Olympe de cour, — une vie opulente, une combinaison féerique d'archaïsme et de modernité. Les trois déesses, Vénus, Junon, Pallas, en dessinant le pas de leur *tordion*, y mettent les nuances sautillantes, cérémonieuses d'une danse courtoise. Bacchus et les Bacchantes tourbillonnent au contraire dans une furie orientale, dans un ronflement de tympanons. Pour le pas d'Apollon et des Muses, Saint-Saëns a simplement transcrit un air de *basse danse* du XVI[e] siècle, et, par une rencontre admirable, ce motif concorde aussi bien avec l'image de déités harmonieuses et nobles que s'il l'avait lui-même inventé pour son ballet. D'autre part, l'apparition de Psyché, en sa légèreté fuyante, représente une langueur de désir en quelque sorte immatérielle, jamais exprimée dans la musique ancienne, et le finale, en forme de valse, impose à de vieux motifs une vivacité de rythme et de passion toute moderne.

Dans *Ascanio* — et c'est un des signes auxquels on reconnaît une pièce fortement construite —, la progression dramatique va en se resserrant, en s'appro-

fondissant jusqu'à la dernière minute de l'action. Les deux derniers actes démasquent la portée haineuse ou déchirante des sentiments et des phrases mélodiques qui jusque-là serpentaient parmi la brillante duperie de l'art et du décor mondain. Le lyrisme musical dépassant la réalité des faits, et pouvant inscrire des sursauts intimes dont la mobilité échapperait à une notation verbale, la scène où la Duchesse associe Scozzone à ses projets sinistres, au lieu d'être un complot de mélodrame, dévoile le fond d'une nature et imprime à l'exaltation déclamatoire de la vengeance une force de rage concentrée. En ces seules mesures :

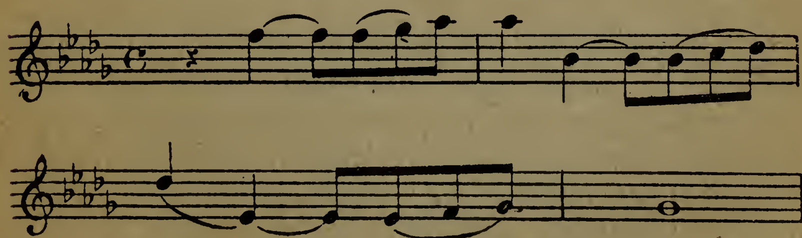


nous lisons la fureur nerveuse de l'Italienne et toutes les rancunes d'un orgueil, d'une sensualité féminine inassouvie. Logiquement Scozzone redit les paroles de la Duchesse, et s'unit à elle dans un véritable duo, puisqu'elle subit sa volonté et ne prend au crime qu'une part passive. Logiquement aussi, Benvenuto assistant invisible avec Scozzone à l'enlèvement de Colombe par Ascanio, les quatre voix se groupent en un quatuor d'une disposition très classique : car la présence de Colombe, cette image de la beauté pure, mêle au ravissement d'Ascanio et au trouble des deux autres personnages une douceur contemplative qui ramène leurs émotions contraires à un seul état de sympathie.

C'est alors que Benvenuto, emporté par un élan de sacrifice, et sentant sa jeunesse finie, se montre soudain devant Colombe et Ascanio, bénit leur amour en renonçant au sien. Le cantabile : *Enfants, je ne vous en veux pas*, d'abord brisé de tristesse, s'anime dans une effusion généreuse. Mais l'accent demeure intime,

étouffé, et par cela seul, d'autant plus déchirant. Scozzone va mourir pour Benvenuto sans qu'il le sache; au lieu de Colombe, c'est elle qui entrera dans la Châsse pour n'en plus sortir. La phrase du bonheur perdu tremble au cor anglais. Le motif de la Châsse, rythmé en marche funèbre, traverse de son morne sous-entendu un dialogue en apparence extérieur aux événements : une désolation infinie sanglote avec le sanglot entrecoupé des cordes. Cependant l'acte ne finit pas sur cette impression mortuaire. Tout à coup Benvenuto repense à son Jupiter qu'il doit fondre : le besoin de vivre et de créer le ressaisit. A son cri : *Au travail !* les motifs de son activité se précipitent tumultueusement; la vision de l'œuvre accomplie se dresse; un chœur éclate, chantant la gloire du dieu.

Si le drame est, ici, intérieurement terminé, pendant la courte durée du cinquième acte, l'émotion ne s'amoindrit pas. Le contraste déjà posé entre la dissolution tragique des apparences et l'immortalité fictive de l'art atteint une puissance inouïe au moment où la Duchesse rencontre dans la châsse la main glacée de Scozzone, et où, brusquement, le rideau du fond se lève sur le Jupiter debout et splendide. Dans une montée dernière de lyrisme, tous les motifs heureux du poème s'épanouissent encore une fois, jusqu'à ce que la Duchesse, croyant savourer sa vengeance, fasse toucher à Benvenuto la réalité, Scozzone morte, et que le motif du sacrifice apaise de sa clairvoyance douloureuse l'horreur de ce dénouement :



Ascanio devait être le dernier drame musical de Saint-Saëns, dont le sujet fût historique. Néanmoins, lorsque son ami Guiraud mourut (1892), il assuma la tâche très noble, mais délicate d'achever sa *Frédégonde*: Guiraud, dans cette œuvre, s'était singulièrement élevé au-dessus de lui-même : la grandeur des figures évoquées, la haine de Frédégonde et de Brunehaut, (aimée de Mérowig, le fils de Chilpéric), c'est-à-dire l'antagonisme du monde barbare et du monde latin, donnaient à ce poème une haute allure. Il en avait réalisé musicalement surtout les parties de tendresse et d'élégance avec une flamme de sentiment plus large qu'on n'aurait pu l'attendre de lui. Il avait même esquissé d'un style énergique certains aspects sombres de la vie barbare. Saint-Saëns eut le tact d'orchestrer les scènes, de remplir les développements incomplets, sans qu'on pût ressentir l'impression de deux styles superposés. Mais, malgré lui, là où des espaces vides étaient à combler, il laissa percer sa propre vigueur, et sa main se reconnaît en particulier, dans le ballet, spirituellement rythmé, fait avec des airs locaux des provinces de France, et dans la superbe fin du cinquième acte : l'anathème des évêques est une page sans analogue et la progression continue du mouvement lyrique, jusqu'à la mort de Mérowig, a quelque chose de serré, d'écrasant qui dépasse les plus beaux ensembles d'*Etienne Marcel* ou d'*Henry VIII*.

Phryné — Javotte — Le Malade Imaginaire

L'élément comique, disséminé parmi les drames lyriques de Saint-Saëns, a prévalu, par accident, sur le lyrisme pour produire deux petites œuvres exquises, un opéra-comique et un ballet. Nous ne croyons pas qu'il ait manqué sa vocation en faisant au rire, dans sa musique, une part si restreinte. Le rire

est une discordance, et son art, incarnation de la règle, de l'harmonie intérieure, n'aurait pu mouler sur ses traits le masque grimaçant de la comédie. D'après le tempérament que nous lui connaissons, Saint-Saëns est d'ailleurs, dans la vie même, plutôt ironiste que gai. Comme il l'a dit, *Phryné* et *Javotte* n'ont été pour lui que des « amusements », des intermèdes à ses travaux sérieux. *Phryné* en outre — et *Javotte* aussi par endroits — confine au lyrisme; en deux ou trois scènes, l'extase du sentiment abolit toute intention plaisante.

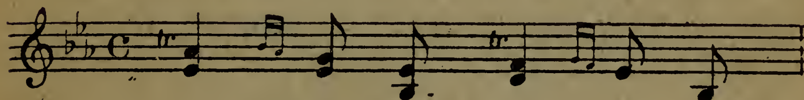
Quand Augé de Lassus lui offrit le livret de *Phryné*, ce sujet lui plut aussitôt; et rien n'était plus naturel, si l'on songe aux tendances annoncées déjà par *Ascanio*. Une fiction qui se passait à Athènes lui semblait revêtue d'une grâce immédiate; Racine, pour une raison semblable, avait choisi des mythes grecs, comme représentant des conceptions achevées, d'une beauté qui se révèle sans effort parce que les âges l'ont consacrée. Le culte des formes pures, aimées pour elles-mêmes, était l'illusion de Benvenuto; or, faut-il voir rien d'autre en Phryné que le symbole de cette beauté plastique dominant de grotesques contrastes, haussant jusqu'à elle le pauvre égoïsme du vieux Dicéphile, épurant la folie sensuelle des joies païennes? La musique de Phryné n'est en effet que modérément sensuelle; le rire en est amène, atténué; l'ironie s'y émousse, ou se fond en une tendresse de bon ton; tout y confirme l'état intérieur, libre et joyeux, d'un homme, qui aimant la beauté « se sent en paix avec lui-même et avec le monde. » Comment s'expliquer qu'on ait trouvé « des allures d'opérette » à un poème si délicat, si incompatible avec toute idée de parodie vulgaire? L'orchestration de *Phryné*, bien plus encore que celle d'*Ascanio*, est, en maint passage, extrêmement simpliste : des éléments choisis dans les groupes

s'unissent avec finesse, laissant goûter, presque à la façon d'un quatuor intime — nous l'avons dit — leurs alliances de timbres, et le mouvement de chaque dessin. Cette minceur, çà et là excessive, des sonorités a fait penser à l'opérette, parce que souvent les airs d'opérette sont reconnaissables à leur maigreur d'accompagnement. De plus, certains critiques qui se pâment devant les lourdes bouffonneries d'un Beckmesser, devant la dispute des *Maîtres-Chanteurs*, ont été choqués par le finale du premier acte, les coups de bâton échangés, et le chœur : *On raconte qu'un archonte...*, comme si Aristophane et les figurations d'orgies, peintes sur les vases de terre cuite, ne donnaient pas de la gaîté antique une image autrement triviale et désordonnée ! Il est vrai que les bassons, sous les couplets de Dicéphile, *Célibataire toujours austère...* exécutent des trilles indécents, d'extravagantes paraboles. Mais cette drôlerie, loin d'être basse, précède d'un fond scholastique, d'une ironie transcendante. La scène de l'interrogatoire débute, il est vrai, avec un sens égrillard; mais le persiflage de Phryné sauve ce qu'aurait de scabreux l'attitude du vieil archonte, et la musique traduit moins sa convoitise que les minauderies moqueuses de la courtisane. L'ariette de Lampito : *C'est ici qu'habite Phryné...* serait plutôt le seul endroit où la mignardise lascive des harmonies sente le mol érotisme, le paganisme de boudoir auquel prêtait l'action. Partout ailleurs, la vertu purificatrice du chant élève à une noble sérénité ou à une exaltation amoureuse le désir charnel de la beauté.

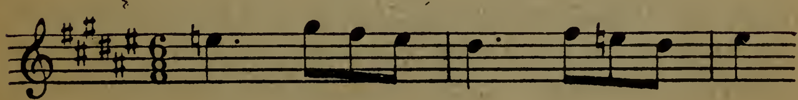
Œuvre facile, née dans la joie, *Phryné* s'est accommodée insouciamment d'une forme qu'on pouvait croire à jamais passée de mode; le dialogue parlé s'y mélange au chant, selon les vieilles coutumes de l'opéra-comique; et ce passage de la parole à la mélodie, de la mélodie à la parole, n'a point du tout effaré des spec-

tateurs pourtant habitués par la musique moderne à une convention contraire ; la preuve en est dans le succès immédiat et nullement contesté, — sans doute parce qu'il s'agissait d'une œuvre légère. — C'est qu'aux endroits où la mélodie s'interrompt, la transfiguration magique de son pouvoir se prolonge et s'étend aux parties dialoguées. Le mouvement musical, d'autre part, suit avec la plus juste vivacité les indications scéniques ; de sorte que l'alternance des deux formes expressives se fait sans le moindre heurt. Tout est pénétré d'un lyrisme vibrant qui colore jusqu'aux instants les plus prosaïques des situations. Le grand charme de ce poème musical est d'harmoniser naturellement le comique, même le comique bouffon et l'émotion contemplative.

Cette entrée de Dicéphile, au premier acte :



configure à merveille la silhouette bedonnante du vaniteux archonte, essoufflé, comme suffoqué sous les hommages. Par contre, Phryné, en paraissant, est saluée d'un murmure adorateur, comme une Déesse qui passerait. Une majesté langoureuse, les plis onduleux d'une tunique, la courbe d'un horizon méditerranéen flottent dans la rondeur du chant : *C'est Phryné*..., et la flûte



semble porter sur son indolente oscillation le corps d'une Aphrodite émergeant des vagues.

Tantôt le comique s'enfle à un ton d'apothéose

(chœur initial et final); tantôt il éclate en une animation de gaîté étincelante; les trilles et les vocalises de Phryné font de son rire le

haillon d'or que la joie en bondissant déchire.

Ici le grotesque se juxtapose à un sentiment élégiaque (duo de Dicéphile et de Nicias); là, l'expression prend un calme religieux absolu (introduction du deuxième acte), une ardeur soudaine de désir capricieux (duo d'amour). Par dessus tout, le récit de Phryné contant que des pêcheurs l'ont prise pour Aphrodite elle-même entremêle à un mysticisme voluptueux la séduction flexible des paysages et l'éternité de la mer. Le crescendo n'est pas sans emphase ; mais il le fallait, Phryné s'exaltant, se déifiant dans la vision de sa beauté; et la prière à Aphrodite, où expirent les trois voix, balancement indécis sur la pédale de *re*, présage les adaptations d'hymnes grecs qu'offriront *Antigone* et *Déjanire*.

Le ballet de *Javotte* touche au genre de l'opéra-comique en ce qu'il mime une paysannerie amoureuse, une paysannerie dont le simplisme serait excessif, hors de la musique. C'est la seule fois que Saint-Saëns a fait passer dans son art scénique une figuration de réalités contemporaines. Il y rajeunit la forme du ballet en réduisant le plus possible les morceaux de chorégraphie conventionnelle pour accroître les scènes de pantomime et de véritable action. Le comique de *Javotte*, comme celui de *Phryné*, résulte fréquemment d'effets scholastiques appliqués à des choses triviales, d'un contraste ou d'une harmonie baroque entre une sonorité et un être ; ainsi les troisième et quatrième cors, quinteux, poussifs, avec une tenue des cordes, symbolisent l'apparition du garde-champêtre. Tandis que Javotte essuie la vaisselle, une gamme en triples croches des premiers violons souligne l'énervement de

ses gestes. Ses danses avec Jean, son amoureux, sont d'une spontanéité charmante. Une bourrée rappelle les antiques fêtes de village, et la fanfare des pompiers donne sa juste place à la boursouflure moderne.

Pour clore — jusqu'ici du moins — sa brève incursion dans le genre comique, Saint-Saëns a restauré (1892) la musique écrite jadis par Charpentier, l'élève de Lulli, pour le *Malade imaginaire*. Il y avait là des idées naïves, mais difficiles à compléter, parce que leur charme tenait, en partie, à leur gaucherie incorrecte. Il les a instrumentées avec autant de flair et d'abnégation discrète que la *Frédégonde* de Guiraud, tout en y ajoutant, pour les deux entr'actes, une sarabande et un rigaudon.

Antigone — Déjanire — Parysatis — Andromaque

Il arrive un moment où l'art, ayant achevé le développement de ses formes complexes, voudrait revenir à des créations élémentaires, se rapprocher du pur instinct. La polyphonie instrumentale, les raffinements de l'harmonie et de l'orchestration, surtout après les outrances du wagnérisme, ont causé une lassitude passagère, et par une réaction forcée, certains ne craindraient pas de rejeter avec dédain la merveilleuse floraison de l'art moderne antérieur, pour s'enfermer dans un simplisme systématique.

Ceux qui se fient aux hasards du sentiment tournent cette tendance au simplisme en une dissolution de toutes les règles; la musique, pour un peu, en viendrait à se nier elle-même : des harmonies volontairement pauvres, des phrases étiques, l'horreur de l'amplification, la psalmodie vocale substituée à la mélodie. Les traditionnalistes au contraire ont cherché dans un retour aux origines un modèle défini de musique simpliste; d'où l'importance rendue à l'exécution du plain-

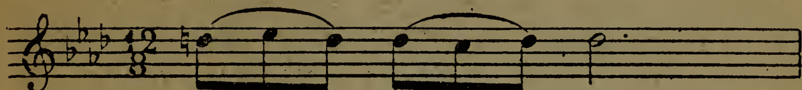
chant, les travaux entrepris pour sa restauration. L'emploi des modes grecs, des rythmes alternés, des chants à l'unisson, selon la naïveté primitive, a séduit les musiciens érudits [1], et Bourgault-Ducoudray n'a pas hésité à les multiplier dans sa *Thamara* (1890).

Saint-Saëns, amoureux des mythes païens et de la grande simplicité antique, fut attiré vers les formes unies et nettes, impersonnelles, de la musique grecque. Il avait introduit déjà ces modes orientaux au premier acte de *Samson* (Psaume des vieillards hébreux). Il voulut adapter à une tragédie grecque une suite de mélodies scéniques, chœurs ou fragments symphoniques, conçus dans le même caractère que la musique de scène des anciens. Un tel genre de composition lui convenait, parce que traitant des morceaux détachés, il pouvait en parachever d'autant mieux la facture. Ce fut *Antigone*, (1893) une œuvre noble et statique entre toutes qu'il choisit pour ce travail. Il emprunta aux *Troyennes* d'Euripide la sortie de la reine Eurydice, tira l'hymne à Eros d'une chanson populaire grecque, et imita, pour le chœur final, un hymne de Pindare.

Des oreilles modernes, faites à la diversité et à la véhémence des inflexions, à l'éclat des sonorités, ne peuvent que trouver étrange cette mélopée tragique, voix monotone d'une humanité esclave asservie au dogme de la fatalité. C'est, comme le dit Saint-Saëns dans sa préface, « un dessin au trait, rehaussé de teintes plates, dont l'extrême simplicité fait tout le charme. » Outre que l'instrumentation est naturellement des plus réduites (quatre flûtes, deux hautbois, deux clarinettes,

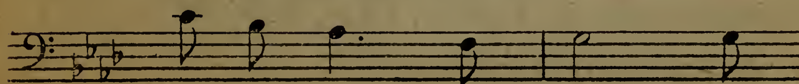
1. « Qui sait, dit Gevaert (*Histoire de la Musique dans l'antiquité*), si un jour ne viendra pas où, saturé d'émotions violentes, ayant tendu à l'excès tous les ressorts de la sensibilité nerveuse, l'art occidental ne se retournera pas encore une fois vers l'esprit antique pour lui demander le secret de la beauté calme, simple, éternellement jeune? »

harpes, violons, altos, violoncelles), les chœurs et les ritournelles d'orchestre distinguent à peine par leur accent l'expression de la joie et celle du deuil. Ce thème de la flûte accompagnant l'adieu d'Antigone à la vie :



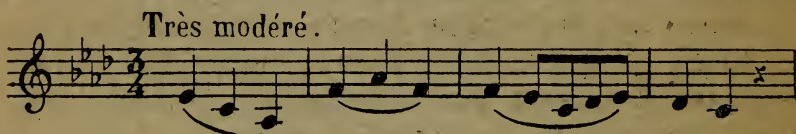
n'énonce qu'une résignation neutre et grise sous des lois inexorables. Çà et là seulement, des broderies rudimentaires, des indications de sentiment (le chœur à Bacchus, d'une gaîté vague, l'ironie des flûtes sur le mot d'Antigone : *Ils me raillent* etc.), étoffent un peu la nudité du chant, trahissent un mouvement de vie intérieure. Saint-Saëns a pu toucher la lyre d'Apollon, sans en distendre ni en rompre les cordes grêles. Il en a fait sortir tout ce qu'elle pouvait donner d'émotion, accentuant la beauté abstraite des lignes mélodiques, la souplesse des rythmes (prédominance du 12/8, du 9/8, du 6/8), la gravité des cadences suspensives. Parfois cependant, il échappe à cette austère uniformité de liturgie. L'hymne à Eros, en *re* bémol, chanté par une basse et soutenu par la harpe, est pénétrant par sa monotonie même de chanson orientale : le désir y prend la pesanteur d'une fatalité, et le groupe de notes rapides ressemble à un sursaut inconscient de volupté morne, indifférente. Ce qui est saisissant, le dernier chœur, quoique adapté de Pindare, a cette vigueur sèche et ardente que nous avons souvent observée dans les mélodies originales de Saint-Saëns :





comme si le langage de la raison donnait aux formes musicales, aussi bien qu'à tous les modes d'expression, une sorte d'éternité.

Déjanire (1898) est beaucoup plus complète qu'*Antigone* et la musique s'y efface moins devant la déclamation. C'est même elle qui enfante le drame : les principaux motifs d'Hercule se trouvaient déjà dans la *Jeunesse d'Hercule*, étaient irrévocablement liés à son mythe. L'antithèse de la force et de la volupté remplissait les deux Poèmes symphoniques qui lui sont consacrés. *Déjanire* l'accuse aussi, et par la simple alternance des scènes : après l'hymne à Hercule, le chœur des captives ; après l'entrée d'Hercule, l'entrée d'Iole. Le principe mâle clame son péan farouche dans l'hymne à Eros, point culminant du drame. Il pénètre, par la haine virile dont se raidit le motif de Déjanire, l'élément féminin ; celui-ci veut lui infondre sa grâce ; la *Pantomime* [1] admirable du quatrième acte



semble consommer leur union. Toutefois l'élément féminin demeure une cause de mort. C'est par la souffrance qu'il achève la perfection du héros.

La musique est discontinue ; mais son enchantement persiste alors même qu'elle se tait. On l'attend. Son prestige enveloppe le dialogue. Elle se simplifie intentionnellement, mais reste souveraine.

La conformité du chant à la couleur grecque est plutôt ici symbolique que réelle. Sans doute, l'entrée d'Iole au premier acte est une monodie, en mode éolien, diatonique, que les violons, seuls, déroulent à l'unis-
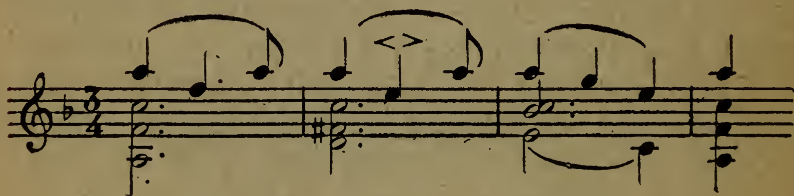
1. V. plus haut, p. 162.

son. L'orchestre, en plus d'un endroit, se contente de doubler les voix. La Prière à Pallas n'a pas une modulation ; celle à Jupiter, au dénouement, se résume dans l'accord de *la* bémol répété sans nuances par le chœur. Aux dernières mesures du premier acte, un accord de tonique est frappé *fortissimo* neuf fois. La brièveté des effets est, par endroits, surprenante : après le chœur : *Dans la nuit, avec des cris sauvages...*, où est évoquée la fureur d'Hercule, son geste uniforme de massacre, Hercule paraît soudain ; trois accords sonnent au grave ; le héros a reconquis sa sérénité.

Pourtant, même là, le sentiment lyrique envahit les formes rigides. Ailleurs, la mélodie est hellénisante par son équilibre, son alacrité ou son calme, et non par l'observance des modes. Le chœur des captives (au premier acte) ondule avec une grâce dans la douleur égale à celle des chœurs d'Euripide. Une polyphonie agitée rend, au troisième acte, les incantations de Déjanire. Tout le mystère des passions ne pouvait être traduit que par des harmonies dissonantes. L'hymne à Erôs est d'une libre splendeur, sans nulle intention voluptueuse, mais appliquant à la vision d'un dieu sombre et irrésistible l'intensité polyphonique, la richesse tonale d'un chant spontanément moderne.

Avec plus d'indépendance encore, lorsqu'il a écrit pour *Andromaque* une ouverture, des préludes ou postludes, et des accompagnements symphoniques, il a traité, à l'exemple de Racine lui-même, le drame antique selon sa façon de sentir instinctive, adaptant toutefois aux scènes où domine Hermione des agitations véhémentes, et aux entrées d'Andromaque, d'harmonieux et tristes mouvements d'orchestre, entre autres, le prélude du quatrième acte (en *fa* mineur), merveilleusement conduit par les cordes, et aussi complet de développement que l'adagio d'une symphonie.

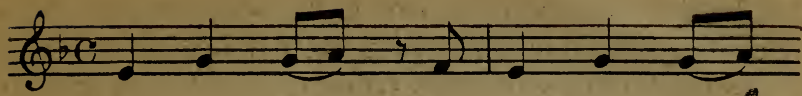
Mais plus importante est la partition de *Parysatis*, exécutée, comme *Déjanire*, aux fêtes de Béziers. L'orientalisme particulier du sujet et le plein air auquel elle était destinée exigeaient une instrumentation fastueuse, expliquent le déploiement des vingt harpes et l'adjonction d'un orchestre militaire à la symphonie. Dans *Antigone* et *Déjanire* le génie décoratif de Saint-Saëns avait approprié à la sévérité de l'art grec de sobres lignes ornementales. *Parysatis* met en présence un Orient barbare, luxueux et l'Orient grec, limpide et mesuré, que porte en elle Aspasie, l'esclave aimée à la fois d'Artaxerxès et de Darius, son petit-fils. Il en résulte une incessante opposition de caractère, comme le conflit de deux mondes, figuré par les formes musicales. Autant les thèmes d'Artaxerxès sont ronflants, autant les entrées d'Aspasie ont de vénusté délicate et intime, celle-ci notamment qui revient plusieurs fois,



telle qu'une danse lente, aux pauses de volupté indécise.

Les mages, annonçant une victoire de la Perse, psalmodient le mot : *Victoire!* avec des vocalises et des points d'orgue, combinés en contrepoint pour le ténor solo et le baryton solo, sorte de liturgie bizarre, qui rejette la pensée aux époques immémoriales des civilisations mortes, et le chœur des femmes, quelques mesures plus loin, pleure Cyrus mort dans un thrène divinement simple, dessiné comme le relief d'une théorie sacrée sur la frise d'un temple.

Parysatis, figure farouche, est accompagnée d'un motif local étrange ; elle marche, environnée de terreur, ainsi qu'un être surnaturel :



Un autre aspect de l'Orientalisme perse, la transposition féerique de la nature, est rendu avec une fantaisie merveilleuse par le solo du soprano : le *Rossignol et la Rose*, fait en vocalises, en batteries rapides ou en broderies lentes, et d'une pureté musicale absolue. Cependant tout n'est pas ornemental et plastique dans cette partition : il y a, entre autres choses émouvantes, au dernier acte, lorsque Aspasie meurt, un chant de hautbois, (adagio), palpitation d'agonie, de plus en plus éteinte, dont la douceur, à Béziers, dans le soleil mourant, était indicible.

Les Barbares — Hélène

D'*Antigone* à *Parysatis*, on sent que la musique, après avoir voulu se restreindre au rang d'auxiliatrice, comme elle l'était dans la tragédie grecque, redevient par degrés souveraine et pousse son rayonnement à travers le drame, le refait à son image en le transfigurant.

Les *Barbares* et *Hélène* sont bien encore des poèmes antiques, seulement, convertis tout entiers en mélodie, et d'un modernisme aussi hardi — sauf en des passages statiques et liturgiques — que si le sujet était tout moderne. Au moment où Saint-Saëns pensait à ses *Barbares*, il alla voir jouer à Orange *Iphigénie en Tauride* « pour prendre, disait-il, une leçon. » Et en effet, il est revenu à l'interprétation de l'antique, telle que Gluck l'avait comprise, c'est-à-dire à une expression libre et puissamment musicale. Dans *Hélène*, plus encore que dans les *Barbares*, la vie intérieure

prédomine de beaucoup sur le décor. Le modernisme des successions harmoniques va, par instants, jusqu'à des singularités violentes. La mélodie est plus souvent à l'orchestre qu'aux voix, et l'orchestre reprend une plénitude quelquefois même exubérante. Et ainsi, ces deux œuvres, la dernière principalement, marquent un renouvellement imprévu de ses conceptions dramatiques.

C'est à Orange aussi, qu'en principe, les *Barbares* en 1901, devaient être exécutés. On les jugerait mal, si on perdait de vue leur destination première : le drame se passe devant le théâtre d'Orange, au temps des invasions ; joué dans la ville même, au pied du mur fabuleux, il eût été deux fois plus vivant ; le raccourci de certaines scènes où paraissent les Barbares, et au contraire, la longueur du ballet avec ses motifs provençaux et sa farandole, semblent logiques, quand on songe au milieu, aux spectateurs qui devaient retrouver dans cet opéra la légende de leur cité. D'ailleurs, le titre, quoique bien sonnant, eût pu être mieux choisi. Il eût été plus juste d'appeler l'œuvre *la Vestale* — malgré le vieil opéra, aujourd'hui oublié, de Spontini ; — car c'est l'histoire d'une Vestale, entraînée par un barbare à violer ses vœux, pour racheter la ville du pillage. Floria est, d'un bout à l'autre, le personnage central de l'action ; les Barbares ne viennent que pour laisser fondre leur barbarie dans la mollesse du ciel latin ; entre les bras de Floria, la barbarie expire, la beauté et la volupté règnent sans ombre. Tel s'offre à nous le sujet *réel*, le fond musical du poème.

Le premier acte — ce que Saint-Saëns n'avait jamais fait auparavant — s'ouvre par un vaste prologue symphonique, tableau de l'invasion, du chaos noir des batailles, et, au milieu, le Récitant expose les faits qui vont s'accomplir, dans une mélopée ferme, lucide,

comme s'il voulait enchaîner sous l'harmonie de ses rythmes le soulèvement des hordes évoquées. Cette clarté qui domine la confusion des êtres fait de tout le premier acte une chose unique : il faudrait remonter aux *Sept contre Thèbes* d'Eschyle pour rencontrer un pareil ensemble d'ardeur haletante et de paix rituelle. Les récitatifs du veilleur, les appels hagards des femmes, et l'invocation paisible des Vestales, de Floria à la déesse du foyer établissent un contraste de sentiment presque intraduisible sans la musique. C'est aussi une très belle idée que la surprise du barbare émerveillé devant le feu mystique qui jaillit avec les ondes étincelantes des harpes. Mais, en présence de la Vestale, Marcomir disparaît ; toute la vie consciente de la symphonie est en elle, dans la séduction de la lumière et l'âme féminine du Midi.

Les langueurs sensuelles d'une nuit provençale, ou, pour mieux dire, africaine — puisque Saint-Saëns écrivit à Bône cette partie des *Barbares* — n'ont jamais pénétré un motif mélodique plus à fond que ce début du second acte, le 3/4 en *fa* mineur des violons (sur une pédale des contrebasses) alterné avec un 2/4 des flûtes (sur une tenue des cors). La trouble pénombre et le sommeil des ruines habitent ces tierces moelleuses. Le 12/8 en *mi* majeur, phrase de plaisir nonchalant, précise la suavité dissolvante de l'heure et du lieu. Peu importent, plus loin, les scrupules de la prêtresse, le calme affecté du barbare. Il n'y a de réel ici que le flot montant du désir où tous deux se laissent rouler. De même, ce qui donne tout son sens au troisième acte, ce sont moins les faits de l'action, l'arrivée de Floria devant le peuple, le cortège funèbre du romain Euryale, et la vengeance de Livie, sa veuve, frappant Marcomir au cœur, c'est moins la marche funèbre, — robuste et grande pourtant — que l'image de la cité en fête s'éveillant au départ

des Barbares. Un thème symphonique décrit l'agitation mélancolique de leur mise en route, la tristesse des Nomades las d'aller au hasard et sans foyer; et, devant eux, le Veilleur, dans un chant solennel, merveilleux d'ampleur et de simplicité, rappelle aux habitants les sacrifices qu'ils doivent aux dieux. Le soleil paraît, comme pour chasser les Barbares, et le Veilleur, puis le chœur, lui chantent un péan (3/4 en *re* majeur) admirablement conçu, parce qu'il exprime, avec l'alacrité de l'astre et la joie des hommes, toutes les lois de stable harmonie que dévoile la lumière, ce grand lien des êtres :



Une fois de plus, Saint-Saëns s'est souvenu des formes chorales de Gluck et d'Haëndel; mais il a vivifié par un symbole immortellement jeune leur tour abstrait.

D'autres que Saint-Saëns, après une carrière dramatique déjà si pleine, se seraient arrêtés sur cet hymne au soleil; mais il n'est pas de ceux qui, comblés de gloire, s'empressent de dire : Repose ici, mon art. Et, ce qui est le plus extraordinaire, après avoir tant produit, en traitant de vieux mythes en apparence usés, il échappe aux recommencements; chacune de ses œuvres nouvelles enrichit d'une modulation imprévue l'idée que nous devons avoir de son théâtre. Nous aurions clos ce livre, avant son poème lyrique, *Hélène*, qu'il y manquerait une page essentielle.

Hélène a d'abord l'originalité d'être écrite entièrement, poème et musique, de sa seule main. Il a pris une donnée plus simple que jamais, capable de tenir dans le cadre d'un seul acte, et, retranchant tout épisode secondaire, il a fait un drame presque sans évé-

nements extérieurs ; car les apparitions de Vénus et de Pallas sont surtout des visions symboliques correspondant au double mouvement de volonté, au flux et au reflux de la passion d'Hélène. Hélène suivra-t-elle ou non Pâris en Asie, c'est tout le sujet. Hors d'une réalisation musicale, un fond aussi élémentaire eût exposé le poète à de vides monologues déclamatoires. Au contraire, pour un mélodiste qui se plaît à la notation des nuances intimes, les variations des sentiments devaient suffire à la matière de son drame. Toutefois, il a transposé, sans hésiter, l'Hélène antique, en lui attribuant des remords complexes, des regrets de sa vie pure, des sursauts de foi vers un dieu libérateur, toutes émotions plus modernes que grecques [1] et, par là même, éminemment musicales. Pâris et Hélène voient un instant l'avenir, l'effet terrible de leur amour ; ils y cèdent pourtant, et, comme dans *Proserpine*, comme partout ailleurs, le mystère du mal, l'antithèse de la beauté et de la souffrance, s'agitent sous les palpitations des deux amants.

La poétique de Saint-Saëns et la signification de son œuvre dramatique atteignent donc ici une suprême netteté, puisqu'il a, comme malgré lui, porté dans une légende païenne et fataliste la notion de liberté, fondement de tout le théâtre moderne.

La musique d'*Hélène* n'a rien de commun avec celle d'*Antigone*, avec la musique d'une tragédie grecque. La symphonie y laisse chanter l'abondance de ses voix : l'aube, au bord de la mer qui s'éveille, est rendue par un thème en trémolo s'enflant et décroissant, coupé d'un léger silence comme le va-et-vient de la vague, et ces deux choses, la venue de la lumière, le battement des eaux, se fondent dans l'expression orchestrale,

1. V. par comparaison l'*Hélène* de Leconte de Lisle (dans *les Poèmes antiques*) qui se soumet presque sans résistance à la fatalité du désir.

d'une ténuité presque chimérique. Les dissonances troublantes (ainsi, p. 24, les appogiatures accompagnant le motif haletant : *Viens, viens !*), et les modes passionnés de la mélodie surviennent aux transitions de désir véhément, tandis que la mélopée d'Hélène : *O mer limpide...* se déroule avec un simplisme sévère, et que la phrase de Pâris : *Viens vers l'Asie...* (sur la double pédale et les accords syncopés) est filée dans des progressions suaves, dans une facilité de trame mélodique, qui semblent la promesse de délices incorruptibles. Parmi la luxuriance des idées et les multiples faces du lyrisme, deux scènes éclatent, comme condensant, en des images plus ardentes, les alternances musicales du drame : l'apparition de Pallas est eschyléenne, surhumaine par le calme triste de l'accent : des accords voilés entr'ouvrent à demi le rideau de l'espace, et Troie en ruines brûle au loin silencieusement ; le frisson dont les Sibylles prophétisant devaient emplir leur antre est dans les harmonies caverneuses, dans les intonations à la fois rigides et compatissantes de la mélopée. Ensuite le duo d'amour, le lever du soleil sur l'horizon marin, le navire qui passe emmenant Hélène et Pâris enlacés, l'ivresse poétique et musicale de toute cette fin, module avec la magnificence de la symphonie et du chant ce qu'un poète ancien n'aurait pu que psalmodier au son d'une maigre cithare. La mélodie qui dormait au fond des mythes d'Homère et d'Euripide, renaît béatifiée par le travail des siècles, accrue de toutes les splendeurs acquises.

A Gênes, dans une galerie du Campo-Santo, une figure de femme, près d'un tombeau, émergeant de l'ombre, semble marcher au devant du passant. Elle se lève du lit de marbre où elle attendait l'heure de s'animer ; comme surprise et éblouie de revivre, elle ouvre ses bras arrondis, renverse un peu la tête, en laissant cou-

ler sur son dos des cheveux pleins de lumière ; un voile retenu par les pointes de ses seins fait entrevoir des contours charmants, un corps solide et flexueux, une forme qui ne peut plus mourir. Des cendres du drame musical grec, telle, la beauté antique, par les mains de Gluck et de Saint-Saëns, est sortie ressuscitée.

CONCLUSION

En arrivant au terme de ce livre, dont nous ne nous séparons point sans mélancolie, nous voudrions lier en un seul ensemble, comme au dernier temps d'une symphonie, les idées fondamentales qui ont distribué leur substance parmi les phases mouvantes de l'œuvre symbolisée. Ne cherchant qu'une joie d'art dans notre travail, nous avons peu développé les parties doctrinales et théoriques du sujet : il nous aurait déplu qu'au lieu de réfléchir sur le courant d'une synthèse lyrique l'ordre vivant des formes, la vibration émue des images sonores, cette étude ressemblât aux réductions de pierre des cathédrales que les statues du moyen-âge retiennent entre leurs mains. En un sens pourtant, abstraire est une nécessité bienfaisante : une courte phrase générale, quand elle condense une somme de faits, peut être plus grosse de vie que des milliers de sensations notées bout à bout ; c'est le grain lancé au flanc du sillon, sec et mort en apparence, et qui demain lèvera pour des moissons illimitées. Au début d'un siècle ergoteur, où fermente un avenir confus, où les systèmes mangent les systèmes, comme les vagues mangent les vagues, il n'est pas inutile d'établir quel-

ques points fixes et d'expliquer comment un simple essai de critique musicale peut être associé au vaste effort qui se précise aujourd'hui dans la partie saine de notre génération.

S'il ne fallait voir en une œuvre d'art qu'un phénomène isolé, une pulsation accidentelle de l'éternel mouvement, ce livre eût été superflu; car le labeur d'un homme porte en lui-même sa louange ou son blâme; la beauté se dévoile toujours, par le seul ascendant de sa force intérieure, tôt ou tard, à tous les yeux; elle est inviolable, et nul rival hargneux, nul critique rageur ne pourraient faire que la symphonie en *ut* mineur, le *Déluge*, *Samson* et d'autres monuments d'un égal génie, cessent d'être aimés, contemplés. De plus, à peu d'époques autant qu'à la nôtre, les hommes ont joui de se savoir éphémères: ceux qui poussent à la roue du char pour faire avancer plus vite la Fortune, ne songent qu'à écraser les heureux d'hier, ne s'inquiètent pas si ce sera leur tour demain. L'heure du succès total, nécessairement brève pour tout artiste, est menacée de se réduire à une minute instable; les enthousiasmes les plus fervents ne peuvent ralentir que bien peu les inconstances du snobisme.

Faire un livre sans autre intention que d'y poser dans sa vraie lumière la figure d'un maître, et d'incorporer à des phrases une parcelle du feu calme dont sa musique alimente le foyer sacré, ce serait suffisant pour nous; mais ceux qui nous lisent attendent quelque chose de plus.

L'art n'est qu'un moment de l'action sociale; et il n'est point d'art plus social que la musique. Le vieux Voltaire, invité à venir entendre à Paris l'*Iphigénie* de Gluck, répondait qu'il « n'était pas homme à faire cent lieues pour des doubles croches. » Aucun littérateur, à présent, si fermé qu'il fût à toute initiation musicale, n'aurait une telle désinvolture de mépris. Une sonate,

une symphonie, un drame lyrique, enferment autre chose qu'une magie de beaux sons : c'est une figuration le plus souvent inconsciente et involontaire, mais réelle, d'une idée du monde, d'un rapport entre la vérité des choses et un cerveau qui la représente. Il se déduit d'une pensée mélodique une conception positive de sagesse ou de révolte, de désordre ou d'harmonie, d'autant plus évidente que le musicien y a moins songé. Un hymne choral est, nous l'avons vu, la forme la plus exaltante de la communion des volontés. L'accent d'une mélodie détermine, chez l'auditeur et l'exécutant, une impulsion pratique à sentir, à agir dans un sens parallèle au rythme, aux inflexions perçues; et c'est pourquoi les anciens ne se trompaient pas en admettant au sein de la cité tels modes de chant plutôt que tels autres.

Une œuvre musicale significative tient à la vie commune d'un temps, d'une nation. Elle en reproduit les traits particuliers, elle en façonne à son tour le caractère. Ce qu'elle a de relatif et d'individuel implique néanmoins l'adhésion à une doctrine, à un ensemble de règles dont les conséquences dépassent l'œuvre et l'art lui-même, s'étendent à toutes les parties de l'être sentant et agissant.

La doctrine de Saint-Saëns est claire, elle est salubre : nous en avons assez pénétré les principes, pour l'appliquer sans effort aux réalités qui la confirment. Et ce qui fait le poids de son dogmatisme — on ne saurait trop le redire — c'est qu'il n'est pas systématique, prémédité. Il semble même qu'il en ait parfois suivi la logique malgré lui, qu'il aurait voulu s'en affranchir, mais ne l'a pu.

Aussi bien que les romantiques et Wagner furent, par l'ensemble de leurs tendances, des révolutionnaires, il est, lui, l'homme de la contre-révolution.

Qu'on ne se méprenne pas sur la portée de ce mot :

l'homme de la contre-révolution n'est ni un rétrograde de parti-pris, ni un sectaire à rebours, décidé à massacrer tout ce qui dérangerait les formules traditionnelles. La grande faiblesse de l'utopiste et du sectaire, est que, contrarié à tout instant par l'expérience dans son idée fixe, il est contraint, pour n'en pas être délogé, à nier, à démolir autour de lui, sans répit. L'homme de la contre-révolution laisse venir en lui le paisible afflux des forces héréditaires; l'efficacité de la tradition neutralise pour lui implicitement, spontanément le travail destructeur des chimères dissolvantes. Il n'est pas un révolté, il n'a pas besoin de faire le vide et la mort autour d'un système où il s'emmurerait.

A n'envisager d'abord l'art de Saint-Saëns que dans ses résultats esthétiques, il est clair que s'il écrit avec pureté, ce n'est pas pour contredire l'anarchie du sentiment, la haine de la règle, le dédain de la grammaire des sons, et d'une façon générale, cette frénésie d'individualisme, cette hâte de métamorphoses qui sont les malaises affligeants de la musique contemporaine. Il obéit à une méthode instinctive, il ne pourrait pas écrire autrement qu'il n'écrit. Sa pensée est saine, sans y songer; car la préoccupation d'être sain serait déjà un déséquilibre. Mais en même temps qu'il cède à la loi de sa nature, il se préserve et il préserve l'art tout entier — dans les limites où peut rayonner son œuvre — des incohérences, de la morbidité.

Lorsque, dès sa jeunesse, au lieu de revendiquer son indépendance, il se contenta de discerner ses ancêtres authentiques, pour continuer la part vitale de leur esprit, il ne se proposait point de faire échec aux chercheurs de mondes nouveaux. Il allait où le conduisaient ses sympathies naturelles, son éducation d'artiste et la droiture de sa raison. Mais ce fait que lui, moderne, en se mettant à l'école de Bach, de Mozart, est resté absolument moderne, a même renforcé sa valeur indi-

viduelle, atteste le bienfaisant empire de la tradition; après d'innombrables témoignages, le sien proclame qu'elle est un point d'appui spontané, non un joug.

« Il n'y a de bonheur que dans les voies communes », concluait Chateaubriand à la fin de son nostalgique *René*, condamnant son héros, et, avec lui, d'avance, toute l'inquiétude du romantisme. « Il n'y a de perfection pour l'art que dans les voies communes, semble dire Saint-Saëns, arrivant au bout d'une ère tumultueuse, affamée d'inconnu. Soyez d'abord de bons artisans, si vous voulez être des artistes. On n'aime, on ne sait jamais trop son métier. Laissez dire les barbouilleurs qui se plaignent de la surabondance des talents: rien n'est plus commun qu'une habileté médiocre; rien n'est plus rare qu'un style impeccable; quand tout, dans une phrase, dans une mélodie, dans une œuvre, donne l'illusion d'un corps vivant, on peut dire que c'est *écrit*; mais qui peut se vanter d'une possession infaillible de la forme toujours fuyante? Ceux qui croient dédaigner le style en sont plus tourmentés que personne. Si vous avez la prétention de vous faire une langue à vous, votre écriture sera voulue, vous n'aurez plus une note spontanée. Mais si vous écoutez l'expérience des maîtres, le bon sens de leur rhétorique, vous deviendrez tellement sûr de l'expression que votre idée s'incarnera d'elle-même, du premier coup. Et voilà l'important, la spontanéité, la ressemblance de la sensation première et du morceau fait, de la chose rendue et des sons qui la rendent. Il faut que la forme vienne, immédiate et achevée, comme un astre monte à l'horizon, comme un enfant sursaute à la lumière. L'art est parfait, quand on ne le voit plus. »

Qu'on réfléchisse un instant au désarroi actuel du goût musical, aux œuvres décousues, aux pochades impressionnistes, aux informités paradoxales que l'on accepte par appétit du bizarre, par scepticisme, ou par

peur d'être arriéré, combien lucide paraîtra la technique de Saint-Saëns! Il ne l'a jamais codifiée, mais elle est inscrite à toutes les lignes de ses productions. Sa science du développement et de la disposition constructive, sa solidité orchestrale, la justesse de son lyrisme, l'abondance de son invention mélodique, seront d'une étude à jamais fructueuse pour les musiciens de l'avenir. Comment il est possible de produire avec des moyens simples et mesurés les plus grands effets, comment l'exaltation de la liberté intérieure doit être pondérée par l'harmonie des formes et les conditions normales de la sensibilité; comment on peut équilibrer la nature mobile de l'élément sonore et une stabilité précise d'expression, être pictural sans figer ni matérialiser le sentiment, tels sont les plus essentiels préceptes auxquels sa musique apporte une singulière autorité persuasive.

Ils seront efficaces dans cent ans, aussi bien qu'aujourd'hui. Quand même la notion moderne de la tonalité s'élargirait — et Saint-Saëns a prévu, il y a longtemps [1], cet avenir hypothétique « où notre système grossier de tons et de demi-tons serait changé en un plus subtil de comas ou neuvièmes de ton, » — le fond même de l'art ne variera pas; la loi physiologique qui fait claires et agréables surtout les sensations moyennes, loi scientifiquement établie, subsistera intégrale; une série d'accords parfaits, comme le lever de l'aurore dans *Samson*, ne cessera de produire une impression de paix, tandis que des écroulements de dissonances, même si l'habitude les atténue, continueront à être les formes agitées de la passion.

Tout art franchit ses bornes, puis les repasse. On aurait pu croire, il y a dix ans, lorsque le symbolisme sévissait sur la poésie, que la rime était morte, que le

1. Voir *Harmonie et Mélodie*.

vers libre allait anéantir l'alexandrin. A présent, les symbolistes ont passé — plus vite encore qu'ils ne le méritaient; — l'alexandrin des jeunes poètes, à peu de chose près, est aussi régulier que celui des classiques. Une semblable réaction s'accomplira dans la musique; son hégémonie sur les autres arts doit persister; elle grandira, aussitôt que se détournant d'être une langue fluente, insaisissable, la mélodie se soumettra aux mêmes règles logiques que toutes les autres formes de l'activité créatrice; et ce ne sera pas une mince gloire pour l'art de Saint-Saëns d'avoir soudé à l'antique sagesse la sagesse des temps nouveaux.

La tradition dont il relève n'est point simplement musicale. Une de nos joies, en vivant avec son œuvre, a été d'y toucher, à leur état le plus pur, les dons innés du génie français. Chaque fois que nous l'avons vue en regard d'une œuvre allemande et italienne, nous avons senti une dissemblance qui tenait à quelque chose de plus intime que la tradition artistique, à l'hérédité nationale, palpable dans une phrase de chant comme dans une strophe de poète ou un détail d'architecture. Il est admirable de retrouver chez un musicien de notre temps, malgré l'envahissement du cosmopolitisme et la pesée croissante de l'étranger sur le tempérament ancestral, des qualités irréductibles, aussi nettes de mésalliances qu'aux meilleures époques de notre histoire. La sveltesse, le trait délié d'une fable de la Fontaine, est passé dans l'élégant dessin de sa mélodie. Ses défauts mêmes sont spécialement français: ainsi, plus de largeur et de mobilité que d'acharnement sur un point unique. Ce qui lui manque d'ailleurs n'est que la condition de ses facultés dominantes, et définit en lui le déterminisme constant d'une race; sa vivacité vibrante eût-elle été conciliable avec la lenteur complexe d'émotion particulière aux hommes du Nord, ou son instinct de mesure avec la faconde

méridionale ? Il a rectifié cependant et enrichi son hérédité : il a compris ce que la pensée française pouvait s'assimiler du sérieux germanique, de l'opulence plastique italienne. Il n'a pas cherché à tuer dans son sang le vieux levain barbare transmis par ses ancêtres normands ; témoin les emportements sauvages de ses concertos ; et ce ferment d'héroïsme, d'action conquérante l'a tenu en deçà d'un classicisme conventionnel ou des mollesses d'un art trop civilisé.

La leçon sociale de sa musique est donc une leçon de fidélité intelligente aux traditions françaises. L'aspiration de la jeunesse contemporaine — de celle du moins qui juge et prévoit — se résume en cette difficile entreprise : restreindre, sinon combler l'abîme entre la France d'à présent et celle d'autrefois ; un peuple ne pouvant ni refaire son passé, ni en abolir l'influence, le problème est de réconcilier la nation avec les parties vivaces du passé, de restituer à notre évolution sa continuité interrompue par cent ans de stériles secousses, d'infuser aux organismes modernes, débiles ou grossiers, la moelle de l'ancien temps. L'œuvre de Saint-Saëns est, dans l'art, un magnifique exemple de cette réconciliation intuitivement opérée. Elle ne sera même tout à fait comprise que le jour où notre harmonie sociale se rapprochera de sa pondération. Un poème, comme *Ascanio*, n'appelle pas à lui une France livrée aux coassements haineux des grenouillères démagogiques, mais une France pacifiée, capable de se recueillir un instant pour écouter la danse d'Apollon et des Muses, et de s'aimer elle-même dans la beauté tranquille de son siècle le plus aristocratique, ressuscité par le plus aristocrate de ses musiciens.

Toutefois le culte de la terre et des morts ne nous suffit plus ; nous cherchons invinciblement une réalité au delà des apparences. Cette réalité, la musique ne

doit pas nous donner l'illusion de l'atteindre simplement au fond de notre conscience individuelle. Le mal le plus profond des derniers siècles n'a-t-il pas été l'idéalisme, état boudhique de sentiment, — par où la monstrueuse Asie commence à déborder sur l'Occident — persuasion que les choses sont vraies selon nous, et non hors de nous, que le monde est un miroir d'ombres, la forme vide de notre esprit ? Les lyriques, en Allemagne surtout, ont aggravé cette tendance. Saint-Saëns n'en est pas totalement indemne. Mais en créant, avec des sons fugaces, des ensembles solides, dont toutes les parties se correspondent de même que les atomes d'un univers, il affermit dans l'intelligence la certitude de ses relations vraies avec le grand tout. De là le caractère constamment dogmatique et religieux de sa mélodie : la disposition religieuse de l'âme n'est en effet que la concorde de sa volonté avec les lois universelles de la vie ; selon la parole de Dante « toutes choses ont un ordre entre elles, et cet ordre est la forme qui fait l'univers ressemblant à Dieu. » Saint-Saëns a pu évoluer du catholicisme à l'adoration païenne de la beauté : qu'il l'ait voulu ou non, sa musique est demeurée foncièrement, invinciblement religieuse, catholique au sens originel du mot. Ce qu'il écrira toujours mieux que personne, ce sont les hymnes d'une joie collective, sainte et réglée. Il semble présager au monde l'avénement d'une paix liturgique, d'une paix dominicale, de la communion de tous les hommes au sein de la Vérité unique. Et ainsi sa conception est complète, en ce qu'elle reproduit la figure totale des réalités.

Sans doute, elle ne s'impose pas comme une borne, un point d'arrêt. L'art n'aura jamais la fixité d'un dogme ; la vie ne peut être le triomphe d'une seule force ; il s'y fait une oscillation, une alternance de principes antagonistes. Des périodes de stabilité sont com-

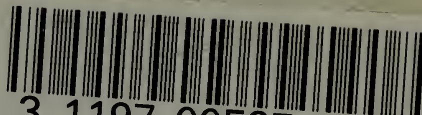
pensées par des moments de chaos. Mais les convulsions passagères préparent un nouvel équilibre; la tradition se retrempe dans l'anarchie. Plus d'une fois, l'indestructible démence du rêve, le désordre du sentiment s'insurgeront contre l'art de Saint-Saëns, essaieront d'en renverser les fondations. Il résistera, toujours jeune et vénérable, et s'embellira de toute la piété des âges successifs, de toute la fécondité de l'avenir.

Son œuvre est à la fois un terme et un commencement. Volontiers, il redirait avec Gœthe : Gloire aux êtres puissants que nous pressentons ! Le temple de l'ère prochaine n'est encore qu'ébauché. Mais la colonne élue de marbre blanc, sur laquelle portera l'entablement du temple, c'est lui qui l'aura polie, dressée, enracinée.

Meaux, septembre 1904

TABLE DES MATIÈRES

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — A. PICHAT.


3 1197 00527 1843

